BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI E TELEVISIVI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DI BIANCO E NERO - ROMA

Anno XXIX - numero 3-4 - marzo - aprile 1968

Sommario

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE - GRUPPO IV

Bianco e Nero

Rassegna mensile di studi cinematografici e televisivi

Anno XXIX
n. 3 - 4

marzo - aprile 1968

Direttore
FLORIS L. AMMANNATI
Condirettore responsabile
LEONARDO FIORAVANTI

Redattore capo
ERNESTO G. LAURA

Direzione e Redazione
Via Antonio Musa 15, Roma, 00161, tel. 858030.

Amministrazione
Società Gestioni Editoriali a r.l., Via Antonio Musa 15, Roma, 00161, tel. 858.030.

Abbonamenti
Annuo: Italia lire 5.000, estero lire 6.800; semestrale: Italia lire 2.500. Un numero costa lire 500; arretrato: il doppio. I manoscritti non si restituiscono. Si collabora a « Bianco e Nero » solo su invito della Direzione. Autorizzazione n. 5752 del giorno 24 giugno 1960 presso il Tribunale di Roma - Tipografia Visigalli-Pasetti arti grafiche - Roma - Distribuzione esclusiva: Centro Librario Italiano, Via Ruggero Bonghi 11/B, Roma 00184.

I "Nastri" e gli "Oscar" 1968

La sera del 24 marzo, al cinema Tirreno di Perugia, il Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici Italiani (S.N.G.-C.I.) ha assegnato i « Nastri d'argento » 1968, massimo riconoscimento del cinema italiano realizzato, come è noto, attraverso un duplice referendum fra tutti i critici e i giornalisti del Paese.

Ecco i premi:

REGISTA DEL MIGLIOR FILM: Elio Petri per *A ciascuno il suo*;

MIGLIOR PRODUTTORE: Alfredo Bini per *Edipo Re* di P.P. Pasolini;

MIGLIORE SOGGETTO: Marco Bellocchio per *La Cina è vicina*;

MIGLIORE SCENEGGIATURA: Ugo Pirro e Elio Petri per *A ciascuno il suo*;

MIGLIORE ATTORE PROTAGONISTA: Gianmaria Volontè per *A ciascuno il suo*;

MIGLIORE ATTRICE PROTAGONISTA: non assegnato;

MIGLIORE ATTORE NON PROTAGONISTA: Gabriele Ferzetti per *A ciascuno il suo*;

MIGLIORE ATTRICE NON PROTAGONISTA: Maria Grazia Buccella per *Ti ho sposato per allegria*;

MIGLIORE FOTOGRAFIA A COLORI: Armando Nannuzzi per *Incompreso*;

MILIORE FOTOGRAFIA IN BIANCO E NERO: Tonino Delli Colli per *La Cina è vicina*;

MIGLIORE SCENOGRAFIA: Luigi Scaccianoce per *Edipo Re*;

MIGLIORI COSTUMI: Danilo Donati per *La bisbetica domata*;

MIGLIORE COMMENTO MUSICALE: Mario Nascimbene per *Pronto... c'è una certa Giuliana per te*;

REGISTA DEL MIGLIOR FILM STRANIERO: Michelangelo Antonioni per *Blow-Up* (Gran Bretagna).

Per i cortometraggi l'apposita giuria del S.N.G.C.I. — composta da G.B. Cavallaro, Claudio Bertieri, Giulio Cattivelli, Paola Dessy, Giacomo Gambetti — ha assegnato i seguenti « Nastri d'argento »:

MIGLIOR CORTOMETRAGGIO: *Amen* di Carlo Tuzii;

MIGLIOR PRODUTTORE DI CORTOMETRAGGI: Reiac film per *Tokende!* e *Noi siamo l'Africa* ambedue di Ansano Giannarelli;

ATTESTATI DI MERITO PER LA REGIA: a) Gabriele Palmieri per *I battenti*; b) Stefano Roncoroni e Paolo Portoghesi per *Il linguaggio di Francesco Borromini*;

ATTESTATO PER LA MIGLIORE FOTOGRAFIA A COLORI: Fots Mestheneos, Gus Coma, Mario Masini per *Amen*;

ATTESTATO PER LA MIGLIORE FOTOGRAFIA IN BIANCO E NERO: Vittorio Storaro per *Rapporto segreto*.

* * *

La sera del 10 aprile, al Civic Auditorium di Santa Monica (California), sono stati assegnati gli « Academy Awards » (« Oscar ») 1968.

Ecco i premi:

MIGLIOR FILM: *In the Heat of the Night* (La calda notte dell'ispettore Tibbs) di Norman Jewison;

MIGLIORE REGIA: Mike Nichols per *The Graduate*;

MIGLIORE ATTORE PROTAGONISTA: Rod Steiger per *In the Heat of the Night;*

MIGLIORE ATTRICE PROTAGONISTA: Katherine Hepburn per *Guess, Who's Coming to Dinner* (Indovina chi viene a cena);

MIGLIORE ATTORE NON PROTAGONISTA: George Kennedy per *Cool-Hand Luke* (Nick Mano Fredda);

MIGLIORE ATTRICE NON PROTAGONISTA: Estelle Persons per *Bonnie and Clyde* (Gangster Story);

MIGLIORI SOGGETTO E SCENEGGIATURA ORIGINALI: William Rose per *Guess, Who's Coming to Dinner;*

MIGLIORE SCENEGGIATURA DA PREESISTENTE FONTE LETTERARIA: Stirling Silliphant per *In the Heat of the Night* (dal romanzo poliziesco di John Ball);

MIGLIORE FOTOGRAFIA A COLORI: Burnett Guffey per *Bonnie and Clyde*;

MIGLIORE SCENOGRAFIA: John Truscott, Edward Carrere, John Brown per *Camelot*;

MIGLIORI COSTUMI: John Truscott per *Camelot;*

MIGLIORE COMMENTO MUSICALE: Elmer Bernstein per *Throughly Modern Millie* (Millie);

MIGLIORE ADATTAMENTO DA MUSICA PREESISTENTE: Alfred Newman e Ken Darby per *Camelot;*

MIGLIORE CANZONE: « Talk to the Animals » dal film *Dr. Dolittle* (Il favoloso dottor Dolittle);

MIGLIORE MONTAGGIO: Hal Ashby per *In the Heat of the Night*;

MIGLIORI EFFETTI SONORI: John Poyner per *The Dirty Dozen* (Quella sporca dozzina);

MIGLIORI EFFETTI SPECIALI: L.A. Abbott per *Dr. Dolittle*;

MIGLIOR DOCUMENTARIO LUNGOMETRAGGIO: *La patrouille Anderson* di Pierre Schoenderffer (Francia);

MIGLIOR DOCUMENTARIO CORTOMETRAGGIO: *The Redwoods* di Mark Harris e Trevor Greenwood;

MIGLIOR CORTOMETRAGGIO A SOGGETTO: *A Place to Stand* (Canada);

MIGLIOR DISEGNO ANIMATO: *The Box* di Fred Wolf;

MIGLIOR FILM STRANIERO: *Treni strettamente sorvegliati* di Jiří Menzel (Cecoslovacchia);

PREMI SPECIALI: a) al cineasta che abbia contribuito ad esaltare gli ideali umanitari e la dignità umana: *Gregory Peck*; b) ad una personalità entrata nella storia del cinema per i suoi meriti professionali: *Alfred Hitchcock.*

I « Nastri » di quest'anno indicano una certa tendenza nei premi abbastanza omogenea. Anzitutto, come per gli « Oscar » americani si è verificato un fenomeno di concentrazione su pochi titoli, caricando il vincitore di diversi premi oltre al maggiore. Petri, con un film onesto e rispettabile come *A ciascuno il suo,* è l'esempio di come si possa fare dello « spettacolo » (buoni attori, colore, vicenda poliziesca con mistero sciolto solo alla fine) pur impegnandosi in un tema civile di grave rilievo e di

Ai lettori

Dal 1° maggio il settore editoriale del Centro Sperimentale di Cinematografia, affidato alle Edizioni di Bianco e Nero, subisce alcuni importanti mutamenti.

Il critico Ernesto G. Laura lascia dopo dodici anni la redazione della rivista « Bianco e Nero » per divenire redattore capo del « Filmlexicon degli autori e delle opere » in sostituzione di Fernaldo Di Giammatteo, divenuto subcommissario del C.S.C.

Al suo posto subentrerà dal prossimo numero, con la stessa qualifica di redattore capo, il critico Giacomo Gambetti.

* * *

Le due redazioni, potenziate strutturalmente, tornano dalla medesima data nell'antica sede di via Antonio Musa, 15, C.A.P. 00161, Roma, tel. 858.030 - 863.944.

* * *

« Bianco e Nero » dopo aver compiuto nel 1967 i trent'anni dalla sua fondazione, sta per raggiungere anche la trentesima annata effettiva, tenuto conto delle interruzioni della guerra. Molte cose sono cambiate dal lontano 1937, il cinema, dopo averne subìto l'iniziale concorrenza, ha stabilito rapporti di collaborazione con la televisione; il teatro, in crisi nel '45, oggi ha acquistato un notevole impulso e si è dimostrato capace, anche per l'opera svecchiatrice e capillare dei teatri stabili che sono giunti in città e piccolo centri lasciati prima ai margini della vita teatrale, di allargare la propria sfera di influenza e di interessare i

giovani. Se ieri « il cinema era tutto », come fu scritto, ora il cinema si colloca nel più vasto ambito dello spettacolo e della comunicazione sociale o di massa, con interscambio di esperienze e di uomini dall'uno all'altro dei campi situabili nella generale etichetta di « mass media ».

Perciò « Bianco e Nero » dal prossimo numero si trasformerà, certo serbando il meglio della sua gloriosa tradizione e centrando i suoi interessi sul cinema: da « rivista di studi cinematografici e televisivi » diverrà « rivista di studi sullo spettacolo » cercando di cogliere in una prospettiva culturale organica e moderna lo sviluppo del cinema, del teatro, della televisione, della lirica, del balletto, del circo e quindi affiancando alle vecchie rubriche nuove sezioni dedicate a tutti questi settori.

La maggior mole richiesta dalla nuova formula e d'altra parte la trasformazione delle formule editoriali in Italia per quanto riguarda i periodici ha consigliato una ulteriore innovazione: il passaggio dal mensile al bimestrale, senza che i lettori e gli abbonati perdano nulla, dato che il numero di pagine e di tavole fuori testo equivarrà alla somma di due precedenti numeri semplici. Pertanto il prossimo fascicolo uscirà a fine giugno con la data maggio-giugno e recherà in copertina il numero 5. Ad esso sarà allegato gratuitamente in omaggio l'indice analitico dell'annata 1967.

* * *

« Filmlexicon degli autori e delle opere » ha concluso col volume VII (T-Z) la sezione « Autori », ponendo un pri-

profonde connessioni quale è la Mafia. Egli, insomma, cerca di stabilire un rapporto con il grande pubblico con i mezzi che questo gradisce ma rivolgendone l'attenzione a problemi nostri, urgenti, anziché dirottarlo sui sentieri dell'evasione. Meno ci persuade il premio alla migliore sceneggiatura per lo stesso film, ché, se ci troviamo di fronte ad un prodotto industrialmente efficiente, è proprio la sceneggiatura la responsabile dell'annacquamento di alcuni motivi ben più robusti nel romanzo di Sciascia. Equo il risultato per il miglior produttore, che attesta il coraggio di Bini nel perseguire un genere di produzione insolito e certo non sicuro al cento per cento sulla carta dei preventivi come è invece il « western » all'italiana che tanto piace ai suoi colleghi. Il grande sacrificato dei premi risulta Bellocchio, ma è onesto riconoscere che *La Cina è vicina* è di gran lunga inferiore al suo film d'esordio, malgrado confermi una indubbia abilità direttoriale. Con il « Nastro » per lo straniero a *Blow-Up,* i giornalisti cinematografici hanno confermato la loro considerazione per Antonioni, purtroppo quest'anno non sotto bandiera nazionale. Interessanti ci sembrano i verdetti del referendum per quanto riguarda gli attori. Benché concorresse una Vitti, tanto per citare un nome, o una Mangano, il premio per la migliore attrice non è stato assegnato. Il che, unito al « Nastro » maschile per Volonté, assume il significato preciso di una constatazione che il cinema italiano si culla sempre su pochi e vecchi nomi.

Gli « Oscar », assegnati a pochi giorni dall'assassinio di Martin Luther King, hanno risentito del clima di emozione che dominava l'America. *In the Heat of the Night* (La calda notte dell'ispettore Tibbs) è un buon esempio — come *A ciascuno il suo* — di « giallo » posto al servizio di un tema civile e come tale andava sostenuto meritatamente; ma ha forse ottenuto qualche « Oscar » di troppo. Così, l'altro film antirazzista, *Guess, Who's Coming to Dinner* (Indovina chi viene a cena) ha risentito della spinta della particolare atmosfera e per premiarlo a tutti i costi ha avuto l'« Oscar » per la migliore sceneggiatura originale. Se c'è, al contrario, un punto debolissimo nel film di Kramer è il copione che gli ha confezionato Rose, zeppo di luoghi comuni e di situazioni obbligate ed oltretutto impostato staticamente come se fosse di derivazione teatrale. Fra i riconoscimenti per l'intepretazione, l'Academy ha voluto, scartando i criteri soltanto divistici, coronare per la seconda volta dopo trentasei anni un'autentica attrice come la Hepburn in uno dei personaggi resi con maggiore finezza negli ultimi suoi film. Anche il premio a Steiger, attore a volte compiaciuto ma sempre d'eccezione, segnala una presenza autorevole, del cinema americano recente. Anche negli « Oscar » c'è stato un sacrificato, *Bonnie and Clyde*, ma tutto sommato non ne siamo dispiaciuti ora che la moda si è impadronita dei valori di documentazione di un'epoca insiti nel film per distorceli a pericoloso mito della violenza gangsteristica. Si noterà comunque, a proposito di sacrificati, che l'industria hollywoodiana anche per il '68 ha voluto scoraggiare, tagliandoli fuori dai riconoscimenti importanti, i « kolossals » evasivi e colorati a cui una volta affidava le sue fortune: è il caso di *Camelot* e di *Throughly Modern Millie.*

mo punto fermo ad un'impresa dodecennale, concepita, come è noto, come ampliamento del « Filmlexicon — Piccola Enciclopedia Cinematografica » curato da Francesco Pasinetti, a sua volta debitore del « Kleines Filmlexicon » del gesuita svizzero Charles Reinert. Ideato non come monumento a personalità consacrate bensì come strumento vivo di documentazione sul cinema di ieri e di oggi, il « Filmlexicon » ha dovuto fare i conti col rapido avvicendarsi di nomi e di film che caratterizza la vita del cinema. Nel '56, quando si cominciò il lavoro redazionale, registi come Godard o attori come Claudia Cardinale non esistevano ancora; altri, come Ingmar Bergman, non erano ancora collocabili in una prospettiva sicura.

Si è dunque ritenuto indispensabile aggiungere ai sette volumi un ottavo, delle stesse dimensioni, dedicato agli *Aggiornamenti.* Esso vedrà la luce all'inizio del 1970 e comprenderà: a) voci nuove; b) voci trascurate o dimenticate del periodo precedente; c) aggiornamenti redazionali e filmografici delle principali voci esistenti nei sette volumi.

Contemporaneamente, si sta impostando la sezione « Opere », il cui primo volume dovrà essere in grado di uscire dopo quello dedicato agli Aggiornamenti. La nuova sezione, che probabilmente comprenderà tre volumi, presenterà in ordine alfabetico (secondo il titolo originale, ma con rimandi ad esso secondo il titolo italiano, ove non coincida) alcune migliaia di film della storia del cinema di tutti i Paesi, di ognuno dando i seguenti dati: a) indicazioni tecniche (titoli di testa e indicazioni reali quando difformi dai primi; ad es. nome del regista che abbia poi ritirato la firma; sceneggiatore non menzionato ecc. e, ove possibile, indicando accanto ai nomi degli attori i personaggi interpretati); b) data di produzione e di prima proiezione; c) esposizione della trama; d) eventuali premi ricevuti; e) giudizio critico; f) bibliografia; g) luogo ove è reperibile una copia. Dati e trama, quando non esistano documentazioni assolutamente certe, saranno controllati su copie integrali dall'« équipe » dei collaboratori, scelti, come per la sezione « Autori », fra gli specialisti di tutti i Paesi.

Lettere

UN FILM FASCISTA DIMENTICATO

Caro Laura,

il film *Aurora sul mare* è sempre sfuggito agli accurati controlli dei ricercatori sul cinema fascista. Come è noto, durante il Ventennio, ben poche pellicole affrontarono il tema del fascio primigenio per vari e ben individuati motivi, compreso quello (che in fondo era il principale) riassunto da Luigi Freddi nelle seguenti parole: « Tutte le rivoluzioni portano in sé qualcosa di effimero o qualcosa che i vincitori hanno interesse a far dimenticare » (1). Perciò la pallida rosa dei film fascisti « stricto sensu » poteva esibire solo tre titoli, i risaputissimi titoli di *Camicia Nera* (1932) di Giovacchino Forzano, di *Vecchia Guardia* (1935) di Alessandro Blasetti e di *Redenzione* (1942) di Marcello Albani e Roberto Farinacci. Tuttavia c'è un quarto film nato e morto in sordina (ecco la ragione della dimenticanza) che a quei tre ben si accompagna: *Aurora sul mare* girato nel 1934 da Giorgio Simonelli e Mario Cortesi su soggetto del giornalista veneto Piero Girotto (2).

Trascrivo la trama dalle Segnalazioni del Centro Cattolico Cinematografico del tempo. « L'assassino che ha ucciso nel 1922 una camicia nera si salva oltre i confini d'Italia lasciando in miseria la sua famiglia e quella della vittima. Il figlio del fascista, cui muore anche la mamma, viene raccolto ed educato fra i balilla marinaretti. Dodici anni dopo l'assassino che non è riuscito a trovare né pane, né pace rimpatria clandestinamente gettandosi a mare a poca distanza dalla costa italiana. Mentre sta per annegare viene salvato dal figlio della sua vittima e da altri marinaretti accorsi. Decorato con medaglia al valore per il suo atto di eroismo, il piccolo balilla, che viene a sapere chi ha salvato non sa perdonare e accetta quel segno d'onore come monito a non dimenticare. L'assassino che non sa, né può riabilitarsi continua il suo triste vagabondaggio ».

(1) LUIGI FREDDI: *Il cinema,* Roma, L'Arnia 1942.

(2) *Aurora sul mare* - *r.*: Giorgio C. Simonelli e Mario Cortesi - *s.*: Piero Girotto - *sc.*: Lionello Savioli - *f.*: Piero Pupilli e Mario Albertelli - *m.*: Emilio Gragnani - *mo.*: Giorgio G. Simonelli - *int.*: Renzo Ricci, Giovanna Scotto, Norma Redivo, Ennio Cerlesi, Teresa Petti, Carlo Duse, Luciano Boratto, il piccolo Giulio Raiola, Fedele Gentile, Paolo Stoppa - *p.*: Manenti - *o.*: Italia (metri: 1923).

Secondo una informazione in mio possesso il film fu addirittura proibito dalla Direzione generale per la cinematografia; secondo altre fonti, invece, la pellicola avrebbe avuto scarsissima diffusione e sarebbe stata subito ritirata. Il giudizio del Centro Cattolico Cinematografico fu severo: « Moralmente negativo per l'assenza di carità cristiana e di cristiano perdono ». Il giudizio dell'autorità politica fascista dovette essere ancora più drastico. Certamente infastidivano i ricordi dei torbidi anni squadristici e una trama, tutto sommato, che non sapeva né di carne, né di pesce (nonostante il contesto marinaro). La fiacchezza degli elementi spettacolari e la povertà dell'ispirazione avranno fatto il resto. Perciò il film, se mai è stato presentato in pubblico, ha avuto certamente vita breve e tormentata come il triste personaggio che vi campeggiava. Comunque ho ritenuto opportuno presentare questa mia piccola scoperta allo scopo di portare una pietruzza all'edificio, eternamente « in fieri », della filologia cinematografica.

MARIO QUARGNOLO

Udine

A PROPOSITO DI DISNEY

Caro Laura,

nella filmografia ragionata su Walt Disney da Lei curata (Bianco e Nero n. 7-8-9, luglio-agosto-settembre 1967) ho notato che non si fa menzione dell'apporto italiano ai lavori disneyani. Le trascrivo quello che sono riuscito a rintracciare in proposito:

1956 *SARDINIA* (*Gente di degna*) - *aiuto r.*: Amleto Fattori - *f.*: Amleto Fattori e Mario Bernardo. (In realtà il documentario, benché firmato da Ben Sharpsteen, fu diretto da Fattori).

1957 *PORTUGAL* (*Portogallo*) - *r.* e *f.*: Amleto Fattori - *aiuto r.*: Santi Flavio Colonna.

1959 *JAPAN* (*Giappone*) - *r.* e *f.*: Fosco Maraini.

1960 *ITALIA 1961* - *r.* e *f.*: Elio Piccon - *superv. tecnica*: Ub Iwerks - *commento*: Indro Monnelli - *m.*: Angelo Francesco Lavagnino - *capo operatore*: Ugo Bernardelli - *p.*: Leonardo De Robertis per Walt Disney. (Mediometraggio appositamente realizzato per l'esposizione torinese Italia '61 in Circarama, con obiettivi Taylor e Taylor & Hobson, colore Ektachrome stampato in Technicolor).

Con viva cordialità

FIORELLO ZANGRANDO

Belluno

Ringraziamo Fiorello Zangrando per le interessanti integrazioni alla filmografia di Walt Disney. Cogliamo l'occasione per segnalare anche un altro film dimenticato, *The Adventures of Bullwip Griffin* (Un maggiordomo nel Far West), i cui dati integrali sono in questo fascicolo nella rubrica «Film usciti a Roma», assieme a quelli di *The Ugly Dachshund* forniti a suo tempo incompleti.

Vol. III (tomo I e tomo II): SCRITTI STORICI E CRITICI

a cura di **Leonardo Autera**

Panorami delle varie cinematografie - Correnti e generi - Analisi comparate: film e testo letterario - Rassegne critiche della Mostra di Venezia dal 1937 al 1942 - Analisi strutturali dei più importanti film dell'epoca e del passato - Recensioni.

Saggi e critiche sono di J. Comin, E. Cecchi, G. Viazzi, U. Casiraghi, R. Paolella, L. Bianconi, F. Pasinetti, A. Pietrangeli, D. Purificato, P. P. Trompeo, L. Chiarini, U. Barbaro, M. Praz, R. May, G. Paolucci, G. Puccini, E. Fulchignoni, F. Pertile, E. Cancellieri, V. Bonajuto, G. Usellini, G. Guerrasio, R. Mariani, V. Bartoccioni, G. Tucci, V. Marinucci, U. De Franciscis, M. Verdone, A. Magli, W. Dirani, G. De Santis, M. Antonioni, V. N. Novarese, A. Valente, R. Assunto, M. Mida, ecc.

Vol. IV: SCENEGGIATURE

a cura di **Leonardo Autera**

Sceneggiature originali: *La kermesse héroïque, Un chien andalou, Ettore Fieramosca, Via delle Cinque Lune, Gelosia.*

Sceneggiature desunte dal montaggio: *L'histoire d'un Pierrot, I proscritti, Variété, A nous la liberté.*

Frammenti di sceneggiature italiane del 1920 e saggi di sceneggiature italiane dell'epoca *(Scipione l'Africano, La peccatrice, Piccolo mondo antico, Addio giovinezza, Alfa Tau, Bengasi, La bella addormentata).*

In « Appendice » due « spunti per film » di Michelangelo Antonioni e Mario Praz.

Vol. V: INDICI

Repertorio dei titoli di film e nomi di registi citati nei quattro volumi.

Ogni volume, di circa 800 pagg. (per complessive 4204 pagg.) e di formato 13,7 × 23, è rilegato in tela con sopracoperta. Costo dell'intera opera (indivisibile) L. 40.000

ROMA EDIZIONI DI BIANCO E NERO

Immagine, immaginazione ed immaginario

di FIORENZO VISCIDI

Una volta posta in atto la rilevanza della problematica sull'immagine (1), che scaturisce dalla sensibilità contemporanea e dal particolare sfruttamento del « mondo » e della « civiltà » delle immagini, pare opportuno approfondire alcuni rapporti che intercorrono fra immagine, immaginazione e immaginario (2). Certamente, alla base dell'intero discorso ci sta sia una precisazione terminologica che uno studio ed una valutazione, che scaturisce da questo, intorno al fenomeno in generale: per quanto si riferisce alla precisazione terminologica, s'è già rilevato come sia conveniente ai fini di una precisione accogliere soprattutto il significato di immagine come figura materiale — e questo anche perché quando si parla di immagini del rotocalco, del cinema e della televisione ci si riferisce a questo tipo di immagine e di immagini —; per quanto si riferisce allo studio e ad una valutazione procedente da questo, si può conseguentemente notare come legami intercorrenti, non solo sul piano etimologico, determinino e chiariscano in parte la complessità in cui ci si trova nel momento in cui da immagine procede l'immaginazione, ovvero nel momento in cui da immaginazione procede immagine, ed ancora nel momento in cui immagine (sia in senso concreto che traslato) ed immaginazione danno corso a tutto quel mondo che, a ragione, si dice

(1) cfr. in proposito: FIORENZO VISCIDI: *Immagine ed interpretazione della realtà* in « Bianco e Nero », anno XXVIII, Roma, n. 7-8-9, luglio-agosto-settembre 1967.

(2) A tal proposito fondamentale la relazione di VIRGILIO MELCHIORRE: *Struttura dell'immagine*: *ricerche fenomenologiche e connessioni ontologiche* al « I° Seminario di studi sull'immagine » tenutosi a Bergamo il 21-22 aprile 1967.

dell'immaginario. Questi momenti poi, che sono astraibili nella vita dell'uomo, di fatto vengono a vivere nell'unità e nell'unitarietà della vita, per cui essi si inseriscono nel processo unitario del vivere, nella sua enorme complessità e nello stesso tempo nella sua semplicità ed elementarità.

Come sempre la difficoltà non sorge tanto dalla presenza, seppure complessa dei molteplici modi in cui s'articola la nostra vita, anche in rapporto all'immagine, all'immaginazione ed all'immaginario, quanto dalla possibilità e dall'effettiva capacità di comprendere in senso analitico e sintetico quanto la ragione può penetrare in questo mondo.

1. *Immagine ed immaginazione*: *prime relazioni*

Sia dato, come da precedente impostazione problematica, che « immagine » si consideri nel significato di cui sopra e che « immaginazione » si possa, in senso molto lato, definire, « facoltà o attività mentale che produce, conserva, riproduce, combina e crea immagini anche in assenza di oggetti percepiti » (3); ebbene, si possono subito stabilire delle primarie relazioni, le quali facciano capire concordanze e differenze e stabiliscano ulteriormente rapporti, con i quali è possibile procedere sul piano di una comprensione generale del fenomeno « immagine ». Certamente la prima osservazione che si può condurre è la seguente: *fare immagini* — nel senso appunto di raffigurare, di produrre figure con varie tecniche e con i vari mezzi di cui l'uomo s'è servito nel corso della storia — *non è immaginare* (nel senso di raffigurarsi, interiormente, immagini, la cui natura, nell'immaginazione, può riferirsi al materiale, ma che necessariamente non è tale). Si potrebbe certamente rilevare subito che quanto un pittore immagina — nel senso di riproduzione interiore di una figura materiale — egli tende a stenderlo sulla tela sotto forma di figura-immagine e che quindi c'è una relazione fra immaginazione e immagine. Ciò non toglie però che la natura dell'immagine sia diversa dalla natura dell'immaginazione.

S'è visto, nella ricerca continuamente citata, come ci siano immagini che l'uomo trova (in genere il mondo che lo circonda), ci siano immagini che egli stesso è (in genere tutti i volti ed i corpi degli uomini viventi sulla terra); ma s'è visto soprattutto come ci siano

---

(3) cfr. Viscidi, cit.

immagini che l'uomo fa (e son quelle che in certo modo più interessano ai fini di una trattazione come la seguente). Fra queste immagini che l'uomo fa ce ne sono alcune, le più recenti, quali quelle cinematografiche, televisive, da ampex ecc., che coinvolgono una serie di scaltriti processi tecnici, per cui l'uomo si serve di macchine e strumentazioni apposite, oltre che di processi fisico-chimici abbastanza complessi.

Tutto questo significa che l'uomo è immerso nel mondo delle immagini — trovate e fatte da lui — con le quali viene in un primo e necessario *contatto percettivo*. La prima relazione quindi con un mondo di immagini, comunque ne sia la provenienza, si stabilisce attraverso un preciso contatto di percezione, al di là di processi di immaginazione (anche se poi si sa che di fatto non possiamo talmente isolare la vita integrale di un uomo da tutti i processi mentali, fra cui il pensiero, l'intuizione, l'immaginazione, la volizione ecc.). Questa prima base di una verità di presenza, prima ancora che sia una verità gnoseologico-critica, stabilisce una prima indispensabile relazione, tanto che significativo è il termine tedesco per intendere l'immediata verità di un processo percettivo: è appunto la *Wahrnehmung*.

Dunque sia il « percepire immagini », (cioè il vedere) sia il « fare immagini » — che però debbono pure esser percepite — non è di per sé immaginare e certamente nella lingua italiana (e non solo in quella) se uno dicesse: « immagino » e con questo volesse intendere che « io percepisco o faccio — sto percependo o sto facendo un'immagine-figura — » cadrebbe in un errore di vocabolario e si mostrerebbe incapace di dominare i significati della lingua corrente!! Infatti, per un assurdo di ricerca terminologica che volesse inventare una parola nuova, si dovrebbe riconoscere che il corretto verbo per esprimere il concetto di « percepire immagini » semmai dovrebbe essere « immaginpercepire » (e non « immaginare ») e l'altrettanto corretto verbo per esprimere il concetto di « fare immagini » dovrebbe essere « *immaginografare* » (e non « immaginare »). Questi verbi, ipoteticamente coniati a nuovo, starebbero appunto a rilevare lo sforzo che occorrerebbe per distinguere da una parte i processi del percepire e del fare immagini e dall'altra quelli del vero e proprio immaginare.

A questo punto si potrebbero introdurre una serie di domande che cercano una conseguente risposta:

a) le immagini che l'uomo trova dipendono in certo modo dalla sua immaginazione?

b) l'immagine (volto e corporeità) che l'uomo è, dipende dalla sua immaginazione?

c) le immagini — soprattutto questo interessa — che l'uomo fa (che soprattutto alcuni uomini fanno, con particolare preferenza e competenza), dipendono dalla sua immaginazione?

E d'altro lato:

d) l'immaginazione (soprattutto negli aspetti del conservare e combinare immagini) potrebbe sussistere senza la presenza di immagini comunque trovate dall'uomo, inteso soprattutto come un essere che ha la facoltà di percepire?

e) più stringatamente, senza percezione di immagini (comunque siano) ci potrebbe essere immaginazione?

f) l'immaginazione (soprattutto negli aspetti del riprodurre e creare) s'arresta ad un pur variato e complesso processo di combinazione o non supera lo stesso patrimonio percettivo, per quanto combinato?

g) l'immaginazione (soprattutto come facoltà inventivo-creativa e come fantasia) non va ormai molto al di là della delimitazione sensibile, seppure interiore, a cui il patrimonio di immagini-figure sembrerebbe circoscriverla?

Si cercherà di rispondere punto per punto, articolando il discorso nel seguente modo:

a) alla prima domanda se le immagini che l'uomo trova dipendono in certo modo dalla sua immaginazione, è chiaro che la risposta è *no*. (A meno che uno non volesse ricadere in una posizione molto simile a quella del Berkeley). Le immagini che l'uomo trova si configurano in modo tale che esse sono tali anche al di qua di un percipiente-immaginante. E se pure l'obiezione volesse dire che non si vede come una realtà sia immagine se non in rapporto a chi la percepisce, non di meno sembra corretto ammettere che sia il processo percettivo che quello immaginativo non « consumano » — per così dire — la realtà oggettiva che sta di fronte al percepiente-immaginante. Ogni forma di sano realismo rifiuta un'*eccessiva* importanza al processo conoscitivo, quasi che questo sia strettamente limitato alla percezione, sia coesteso o coestensibile, ad ogni tipo di immaginazione.

b) Alla domanda se l'immagine (quali il volto e la stessa corporeità dell'uomo) che l'uomo è, dipende dalla sua immaginazione, l'orientamento per la risposta è pure no, anche se la risposta è meno

perentoria. Il mio volto, per quello che esso può essere come figura visibile dagli altri, si può dire che *m'è stato dato* da natura ed io ho dovuto accettarlo. Socrate, da quel che dicono le testimonianze, non si poteva dire che fosse bello, che avesse un bel volto. Quindi ognuno di noi deve ringraziare o prendersela con madre natura; deve insomma accettare quel tanto di fisicità che gli è toccata, con tutte le conseguenze che ad essa si legano. L'immaginazione dunque sembrerebbe avere poco credito per quanto si riferisce alla presenza fisica di un volto e della corporeità. Sennonché ci si accorge che l'uomo, quell'uomo singolo che ha da fare i conti dapprima proprio con il suo volto, lo può *modificare* con il suo atteggiamento interiore e con alcuni *accorgimenti* che altrimenti non sembrerebbero possibili se non ricorrendo alla facoltà dell'immaginazione. Non è solo infatti per il poter pensare in astratto alla diversità, che questa diversità può avere corso; ci si deve riferire anche e necessariamente all'immaginazione, la quale ricorrendo ad un patrimonio percettivo, alla sua combinazione, a quanto è possibile fare da questo ed oltre questo, spinge ad atteggiare il volto in un modo invece che in un altro; in molti casi poi spinge — arte sovrana della donna di tutti i tempi ed arte contemporanea di un tipo speciale di chirurgia plastica con finalità estetiche — a servirsi di ogni « trucco » possibile, che va dal più semplice dei cosmetici alla più complicata delle operazioni di plastica facciale.

E non solo in questo rapporto c'entra l'immaginazione; basterebbe considerare, pure brevemente, tutta la funzione dell'immaginazione nell'*attore*, nel momento in cui costui deve atteggiare il suo volto, il suo corpo, tutto se stesso nella diversità di atteggiamenti dovuti alle esigenze della recitazione. La mimica, il trucco e quant'altre cose servono al processo di recitazione sembrano dunque essere in dipendenza dell'immaginazione, e dunque, per questo rapporto, si può dire che, in certo modo volto e corporeità sono in relazione con l'immaginazione.

c) Alla domanda se le immagini-figura (quelle appunto che l'uomo fa mediante svariati processi) dipendono dall'immaginazione, la risposta va incontro ad un *sì*. Sembra infatti fuor di discussione ammettere che, dal più modesto dei disegni del bimbo, non ancora scaltrito nei processi tecnici di ogni raffigurazione, al più artistico dei quadri di un classico della pittura, il loro fare immagini dipenda comunque dalla immaginazione. La quale, a sua volta, contempla aspet-

ti elementari quali quello del conservare immagini e figure già viste (sia pure sub specie di colui che così percepisce, così immagina e così le pone in un contesto del suo vivere), per passare poi ai livelli più alti, quali quelli del combinare in libero gioco di fantasia ed il creare come « fare quasi dal nulla ».

Dal conservare immagini viste, al combinarle, al riprodurle, si può dire infatti che s'estende tutta una parte della facoltà dell'immaginazione; anche se poi sarà conveniente talmente sceverare un campo elementare da uno complesso e superiore dell'immaginazione da arrivare a riconoscere uno spazio larghissimo all'immaginazione, sia in senso teoretico, sia in senso operativo. Ognuno vede che elementare è quel processo dell'immaginazione secondo cui, avendo davanti un oggetto, sia in senso materiale che in senso traslato, quell'uomo percepiente ed immaginante, prende una matita in mano e tenta una raffigurazione, la quale può avere il mero significato tecnico di una riproduzione-raffigurazione. Chiunque ancora riconosce che ben più avanzata e complessa è quella riproduzione-creazione dell'artista il quale tenta di fissare le caratteristiche di un volto in quello che è il ritratto di un celebre personaggio.

Per quanto poi si riferisce agli attuali processi del fotografare, del cinematografare, del registrare in ampex, si potrebbe riconoscere che se ci si riferisce al puro elemento tecnico del « premere un bottone », c'è ben poco che ha da fare con l'immaginazione. Solo che s'aggiunge subito che il processo ben difficilmente è riducibile ad un atto meramente tecnico e materiale, perché si riconosce che dietro la macchina fotografica, da presa e l'apparecchiatura dell'ampex, c'è sempre un uomo, con un minimo d'intenzionalità, di intelligenza e quindi involvente un processo di immaginazione.

d) L'immaginazione potrebbe sussistere senza la presenza di immagini comunque trovate dall'uomo? (e di lì subito appresso di immagini che gli uomini hanno cominciato a fare?). Ci potrebbe quindi essere un'immaginazione « pura », senza che essa, sia come attività che come facoltà, avesse bisogno di immagini esterne alla sua stessa facoltà? E, per estensione, ci potrebbe essere una percezione altrettanto « pura », senza che ci fossero gli oggetti del nostro percepire? È chiaro che qui occorre rispondere rifacendosi all'uomo come essere unitario; il quale, è sì un razionale ed un razionante, ma è anche un senziente e come tale nella sua complessità unitaria esprime non solo l'unitarietà ma anche la relazione e la tensione all'unità di ogni pro-

cesso del suo vivere. Non ci possiamo raffigurare un uomo che non sia vivente in questo tipo di spazio-temporalità che è la nostra. Una vita senza la minima relazione ambientale, senza la funzione degli organi di senso, e quindi successivamente dell'immaginazione e del pensiero non è reale e quindi non è neppure possibile. E nell'atto estremo che noi facessimo di volerci pensare, immaginare e sentire diversi di quanto siamo, per un desiderio di oltrepassare i confini della nostra stessa costituzione generale, dovremmo ancora far ricorso a quanto siamo, nella situazione del nostro essere che vive nello spazio-tempo; un essere che non s'improvvisa neppure nell'atto in cui viene concepito e nell'atto in cui nasce; nascere infatti significa venire al mondo per opera di uomini che hanno la facoltà di procreare, cioè di produrre altri uomini.

Il trovarsi al mondo dell'uomo quindi implica tutto un continuo processo relazionale che involge la *totalità possibile di uno stesso mondo di immagini.* L'immaginazione appunto, dai gradi elementari del conservare, del riprodurre, ai gradi sommi del produrre e del creare immagini, è attività e facoltà che abbisogna di un continuo *punto di riferimento nel patrimonio percettivo.* Il qual patrimonio poi potrà essere sfruttato in diverso modo, a seconda della differente *tonalità immaginativa.* La quale, come ben sappiamo dall'esperienza, in alcuni uomini si evidenzia soprattutto per i processi del conservare e della capacità di riproduzione, per altri assume significati che hanno a che fare direttamente con una fervida fantasia creatrice, e, come tale, con un mondo vero e proprio dell'arte. Il richiamo al riferimento del patrimonio percettivo però non significa che l'uomo quasi s'invischi in esso e quindi perda caratteristiche di una notevole combinazione e di una facoltà creativa che superano quello stesso patrimonio. Solo che si desidera sottolineare che, per quanto modesto possa esser il riferimento al complesso delle percezioni, da esse non possiamo prescindere. Abbiamo un continuo contatto con il mondo sensibile; il che non ci vieta di porci in continua relazione con quello che, in questa stessa nostra condizione del vivere è superiore ad esso. Per questo non c'è solo una immaginazione limitata al conservare ed al riprodurre immagini, anche in assenza della percezione, ma c'è appunto un'*immaginazione* che si riferisce *al passato ed al futuro*, a processi di pensiero, di raffigurazione di una realtà che forse non è mai stata, che forse mai sarà ma che pure è possibile per la complessa gamma abbracciata dall'immaginazione.

e) Si è già in parte accennato al fatto che non sembra possibile che ci sia immaginazione senza la presenza di immagini comunque trovate dall'uomo. Ora ci si chiede addirittura se ci potrebbe essere immaginazione senza la percezione di immagini. La risposta si orienta per il sì, se si intende per percezione gli atti concreti del percepire. Proprio al riguardo infatti si è riconosciuto da tempo (4) come l'immaginazione, come facoltà ed attività, non abbia bisogno del diretto processo del percepire; anzi sembra proprio che in quel momento in cui non si percepisce in questo possa sorgere un tipo di immaginazione, in quanto o conserva, o riproduce, o combina o addirittura « crea » gli oggetti propri alla sua capacità, in una specie di libertà che appunto s'invoca per il mondo della fantasia.

Il problema però, a ben vedere, è un altro. Non si tratta infatti di conoscere la simultaneità o la quasi simultaneità dell'immaginazione rispetto all'atto del percepire; si tratta invece di sapere se non si hanno (od avessero) mai avute percezioni di quel tipo a cui si riferisce una certa immaginazione, se l'immaginazione, come tale e riferita a quell'oggetto, potrebbe sussistere. Qui la risposta si orienta per il no, almeno se si considerano i processi primi, già ripetutamente richiamati dell'immaginazione, nella sua funzione del conservare e riprodurre. Come sarebbe infatti possibile conservare e riprodurre un'immagine, per quanto mentalmente e con i processi tipici dell'immaginazione, nella sua libertà, se questa immagine non s'è mai percepita? La questione è diversa invece se, considerando la complessità della funzione e dell'attività dell'immaginazione, la consideriamo nei suoi aspetti più liberi ed elevati. Si potrebbe allora dire che uno che è cieco, una volta che non può mai aver avuto la percezione visiva del volto di suo padre, non può averne neppure quell'immaginazione che dovrebbe conservare l'immagine visiva di suo padre. Ma ciò autorizza invece a considerare che egli possa avere immagini auditive e perfino tattili del volto di suo padre e delle caratteristiche che vi si legano, tanto che la sua immaginazione può funzionare con diverso oggetto che non sia il puro riferimento ad un mondo visivo.

Come ancora si potrebbe riconoscere che, dato che l'uomo è un essere unitario anche e proprio in rapporto alla totalità del suo mondo percettivo, in forza proprio dell'immaginazione possono venire

(4) cfr. ARISTOTELE, *De anima*, 427 b, e tutti i passi che seguono, quali il 428 a, in cui si mette in luce il carattere intermedio fra sensazione e pensiero dell'immaginazione.

delle *integrazioni al processo generale dello stesso percepire*, una volta che esso fosse impedito, in alcune sue parti, all'intera esplicazione. Con questo si vuol riconoscere che non ci può essere immaginazione dal nulla, ma immaginazione da un qualche cosa che si orienta negli aspetti molto fervidi della complementarità della vita.

f) Per quanto si riferisce invece — come in parte accennato — all'immaginazione negli aspetti del riprodurre e soprattutto del « creare » è ovvio riconoscerle che essa supera di molto lo stesso patrimonio percettivo, di quel tanto che è concesso alla complessa varietà del sentire umano, ed in particolare di certi uomini, che s'associa al loro pensare e che vive nella stessa unità dinamica dell'immaginare. Non è difficile a proposito riconoscere nell'artista dotato di una grande immaginazione, un tale superamento, nell'atto del comporre le sue opere, del patrimonio percettivo che egli stesso riesce a fare delle immagini talmente originali che non potevano esistere in realtà, ma che appunto diventano visibili per sé e per gli altri come frutto autentico della sua immaginazione. È proprio in forza dell'immaginazione, nei suoi aspetti più elevati, che è possibile che derivi da questa un nuovo materiale percettivo. Certamente se non ci fosse stata la fervida immaginazione del Tiziano, che pur si sarà servita di molti e molto vari modelli percettivi, egli non avrebbe potuto dipingere quell'« Assunta » dei Frari in Venezia. La quale « Assunta » di fatto è divenuta, prima per il pittore stesso che l'ha composta e poi per la lunga serie dei visori e contemplatori del quadro, oggetto di un *percepire nuovo*. Il che significa che senza l'immaginazione del Tiziano non sarebbero stati possibili tutti i futuri atti del percepire lo stesso frutto della sua immaginazione, indirizzata verso finalità artistiche.

g) Finalmente, rispondendo all'ultima domanda, si può dire senza dubbio che l'immaginazione, anche nei suoi aspetti superiori, non solo va al di là dello stesso patrimonio percettivo, non solo inventa un nuovo mondo che può esser ulteriormente percepito, ma *si carica della forza che le deriva dall'unitarietà umana*, dell'uomo che è capace, attraverso lo stesso mondo sensibile, oggetto degli stessi sensi ed in parte della stessa immaginazione, di superare il mondo dello spazio-tempo in cui vive. Come l'immagine si può caricare di significati che non si delimitano alla somma materiale della sua composizione (un quadro non è solo alcuni chilogrammi di colore — e cioè di olio con alcune sostanze chimiche — sparso su un pezzo di tela

che lo trattiene), così a maggior ragione l'immaginazione corre attraverso quanto è suo proprio oggetto, caricandolo di significati traslati, ponendo cose talora disparate a cose, ed in questo inserendo vari processi che riescano a dare completezza alla complessità di un sentire interiore. Per cui, da questo punto di vista si intende come non sia *neppure importante stabilire la configurazione oggettiva del frutto dell'immaginazione*. Certamente infatti il quadro del pittore è frutto della sua immaginazione, ma l'immaginazione dello stesso pittore che l'ha fatto supera, per complessità e portata, l'oggetto stesso sensibile in cui essa s'è concretizzata. E come il pensare è molto di più dei singoli atti del pensiero che si concreta nella parola e nello scritto (anche se parola e scritto sono documento vivo di quanto uno ha pensato), così pure l'immaginazione è molto di più dei singoli atti di sé che si concretano nelle immagini ed in tutto quanto l'immaginazione stessa può esternare irspetto a se stessa.

Con questo appunto si arriva a riconoscere l'enorme complessità delle relazioni possibili e l'estrema capacità di sintesi dell'uomo che vive nell'unità e nell'unitarietà.

2. *Immagine ed immaginazione: ulteriori relazioni e relazioni d'ulteriorità*

Se l'esame delle prime relazioni (come da paragrafo precedente) si riferiva da un lato ad un rapporto di dipendenza, maggiore o minore o addirittura mancante dell'immagine rispetto all'immaginazione, e dall'altro alla possibilità della sussistenza o meno dell'immaginazione con o senza le immagini e lo stesso patrimonio percettivo, ora l'indagine cerca un completamento nel vedere ulteriori relazioni soprattutto per quanto si riferisce a processi di *attivazione*. Non si tratta cioè solo di vedere relazioni in senso di dipendenza (sia che ce ne sia, molta o poca, sia che non ce ne sia affatto), ma di considerarne altre in senso di capire che cosa ponga in atto l'immagine rispetto all'immaginazione e che cosa ponga in atto l'immaginazione rispetto all'immagine.

Il primo riconoscimento che si può fare è il seguente: ogni tipo di immagine (quelle che l'uomo trova, che l'uomo è e che l'uomo fa) *spinge all'immaginazione*, nei suoi significati elementari e progrediti. Vedendo un'immagine od un complesso di immagini infatti, l'immaginazione si pone in atto per quanto si riferisce al *conservare* interior-

mente l'immagine percepita, al *riprodursela* interiormente, con minore rapporto e capacità di relazione oggettiva con l'oggetto, ad *integrare* ciò che la stessa percezione nella sua attualità non può fare, al tentativo di *ritradurla* con quei particolari segni che sono *il disegno*, comunque concepito, al successivo ed attuale tentativo di fissarla con apparecchi appositamente fatti (quali la macchina fotografica, la cinepresa, il registratore in ampex ecc.); soprattutto l'immaginazione, nel suo significato più intenso ed elevato, si pone in atto per quanto è la possibilità (e talora la realtà) di *inventare-creare* ulteriori immagini, in special modo se colui che vede immagini è dotato di una particolare capacità del suo senziente che lo fa pittore, scultore e simili, con intendimenti e finalità del bello e dell'arte.

Soprattutto per quei processi attuali quali il cinema e la televisione, si può dire che il complesso delle immagini in movimento, (con la loro particolare attrattiva dovuta al loro dire e raccontare, al loro proporre, con una certa realtà o simiglianza alla realtà, quanto la vita offre, ovvero quanto è credibile come vero, oppure quanto, pur non essendo credibile in assoluto, lo diviene nel particolare clima del divertimento e dello spettacolo) spinge all'immaginazione in un senso di *attivazione ben maggiore* di quanto non lo possa concedere la visione — a tempo libero ed indeterminato — di un quadro. L'immaginazione in questi casi non si limita al conservare e combinare immagini, ma a proporre tutta una serie di relazioni che si riferiscono non tanto ed esclusivamente ad un mondo di immagini ma soprattutto a quanto è sotteso al messaggio complesso del dire e del dirsi per immagini: fenomeno che può essere la suggestione delle immagini in movimento che contempla tutti quei processi che si studiano sotto il nome di proiezione, di identificazione, di partecipazione ecc. È molto facile cioè che per quanto si riferisce alle immagini in movimento del *cinema*, nel suo aspetto di vicenda-racconto da partecipare in relativamente breve tempo allo spettatore, l'immaginazione sia spinta a compiere dei *movimenti ben più sbrigliati e complessi* di quelli ai quali sarebbe indotta dalle immagini statiche del disegno della fotografia, del quadro e simili. L'immaginazione, nel caso, supera di gran lunga il patrimonio percettivo in movimento e lo stesso patrimonio delle immagini in movimento per portarsi ad *immaginare contenuti propri della vita* nelle sue azioni, nelle sue relazioni, nei suoi comportamenti, ed in genere in tutto quello che si lega alla possibilità concreta del vivere.

Il secondo riconoscimento che si può fare è il seguente: l'im-

maginazione, come facoltà ed attività assai complessa, per quanto essa è patrimonio personale di ciascun uomo e per quanto dunque è posta in atto a seconda delle diverse capacità immaginative degli uomini, *spinge* a concretare i risultati ed i frutti dell'intero patrimonio percettivo-immaginativo che si viene a trovare interiormente in ciascuno, sotto forma appunto di immagini-figure. A bene vedere infatti si può dire che i primi disegni del bambino, che cerca di scarabocchiare qualche cosa, oppure di riprodurre qualche cosa, oppure ancora di riprodurre-immaginare secondo un suo libero gioco di fantasia che non bada molto alle relazioni reali in cui gli oggetti si trovano nello spazio, sono posti in atto dalla sua immaginazione. Ma soprattutto tutti i pittori e scultori, per quanto abbiano poca o molta capacità artistica, vivono in quest'ambito dell'immaginazione che li spinge a concretare in figure, in sculture, in organizzazione di materiali diversi quanto appunto l'immaginazione detta loro, perché il loro mondo possa esprimersi con sufficiente compiutezza. Per quanto poi si riferisce ai cosiddetti cinematografari, si sa che per un complesso di ragioni che sono unite alla stessa duttilità del mezzo tecnico ed agli stessi processi fondamentali del fare cinema, quali il montaggio, essi riescono, avendone una certa capacità, a concretare quelle figure veramente volute, immaginate, sentite interiormente, nell'opera cinematografica.

Si può riconoscere dunque che c'è tutto un *procedimento circolare* fra mondo delle immagini, comunque siano e comunque si trovino, e mondo dell'immaginazione. Fra le quali l'unico vero mediatore è l'uomo, a seconda delle sue varie capacità e sensibilità. Importante comunque è rilevare che la natura dell'immagine non è la natura dell'immaginazione, anche se ci sono legami reciproci e *scambi di comunicazione*.

Volendo ora ulteriormente approfondire i rapporti che spingono l'immagine verso l'immaginazione e l'immaginazione verso l'immagine si può notare quanto segue:

a) si vedono immagini-figure di qualsiasi genere. Per il fatto che l'uomo è al mondo ne ha sempre potute vedere moltissime e fissare l'attenzione su questa piuttosto che su quella. Le stesse condizioni di abitazione influiscono su questa stessa capacità di poter percepire immagini. Il viaggiare può dare ulteriori possibilità di visione e arricchire il patrimonio di immagini percepite. Fin qui però si potrebbe riconoscere come le immagini siano prese nel senso ripetuta-

mente accennato di *naturali* (essere al mondo comporta tutto un patrimonio percettivo di immagini). Ma oltre a queste si sa che attraverso l'opera degli uomini — tutta la pittura, l'architettura, la scultura lo stanno a dimostrare — si viene accumulando tutto un patrimonio di immagini *artificiali*, che dipendono dalla diretta capacità dell'uomo. Solo con il nostro secolo però è opportuno riconoscere che le immagini di tipo artificiale si sono moltiplicate a dismisura per gli accennati processi fotografici, cinematografici, televisivi e da ampex. E non solo ognuna di queste tecniche si limita allo spazio che viene occupando, perché tutte insieme, con relazioni reciproche non indifferenti si danno una mano per formare un ben aumentato e più comune patrimonio percettivo. (A proposito basterebbe considerare che cosa diventano per la fotografia nella stampa, per la cinematografia, per la televisione alcuni personaggi quali uomini politici, divi, presentatori, attori, l'immagine dei quali è, per così dire, « consumata » da coloro che leggono giornali, che vanno al cinema, che vedono la televisione).

b) Per questa aumentata presenza di possibilità percettive di tipo artificiale, oltre alle consuete possibilità percettive di tipo naturale, si deve riconoscere a ragione come tutte queste immagini-figure spingano ad una varietà di immaginazione che va dai gradi minimi del conservarle e riprodurle interiormente, a quelli (alcuni) della invenzione-creazione, ma soprattutto, come s'è avuto modo di vedere, a quei processi dell'immaginazione per cui essa non si limita alla relazione essenziale con l'immagine, ma scatena tutto un contenuto proprio della vita nelle sue azioni, nelle sue relazioni, nelle sue passioni, nelle preferenze e simpatie, nei comportamenti e nelle scelte. Ed è qui che s'avverte l'illazione di una *ulteriorità* nello stesso svolgersi dell'immaginazione, se soprattutto si considera *mossa dalle immagini in movimento quali quelle del cinema e della televisione.*

Si conoscono a proposito l'importanza e l'influenza di un volto « cinematografico » e « televisivo » il quale possa divenir simpatico agli spettatori. Questa simpatia o meno che esso possa sprigionare viene ad esser causa di preferenze, di scelte similari, di attenzioni, di proiezione e di imitazione: in genere dunque quel personaggio si carica verosimilmente di alcune ulteriori qualità che di per sé non ha, ma che comunque gli vengono attribuite per processi simpatetici. Non a caso la pubblicità si serve di alcuni volti ben affermati del cinema e della televisione per convincere con il loro volto simpatico e con

le azioni gradevoli che da questi uomini procedono, a consumare il prodotto desiderato. Che poi di fatto quel « volto » per primo disprezzi il prodotto che reclamizza e non sia affatto convinto di quel che dice, viene considerato del tutto secondario rispetto alla forza di comunicazione che egli riesce a sprigionare per il fatto di essere un « volto » foto-telegenico.

c) Il terzo momento che si vorrebbe considerare è quello dell'immaginazione che *specifica un dato contenuto.* L'immaginazione infatti per quanto essa ritiene e conserva alcune immagini, viene portata più in là nel momento in cui essa vuol passare alla traduzione materiale e sensibile di alcune cose che son scelte a scopo di raffigurazione. In questo senso una parte dell'immaginazione tende a tradurre quanto le è proprio, in immagini. In questo procedimento si potrebbe dire che quanto l'immaginazione ha avuto dalla visione delle immagini, pur nella complessità loro e nella stessa possibilità alla semplificazione, tende a *restituirlo nuovamente in immagine.* Per cui diverso è dire che l'immaginazione conserva (aspetto eminentemente *fattivo ed attivo*), rispetto ancora a dire che l'immaginazione inventa e crea nuove immagini (aspetto *inventivo-fantastico*).

d) È veramente per quest'ultimo aspetto inventivo-fantastico-creativo che ogni riproduzione non è mera copia o calcolo formale. L'uomo, pur partendo dal suo patrimonio percettivo, lo supera nel momento riproduttivo e creativo quando infonde qualche cosa di suo, di personale, per cui quelle nuove immagini sono il segno della sua *potenza* creatrice. A tal riguardo è importante notare come le figure sempre rinnovantesi e nuove che gli uomini concretano nel divenire storico sono il segno della loro capacità di traduzione del loro mondo. Tutta la storia dell'arte resa attraverso immagini, di qualsiasi natura, non è altro che il segno della grande capacità innovatrice, inventiva e creativa degli uomini che così documentano quanto è in loro potere per la novità, perché l'uomo co-edifica nel creato.

Questo complesso di considerazione allora ci fa intendere che cosa significhino le *relazioni d'ulteriorità* dell'immaginazione. Poiché infatti l'immaginazione vive nell'essere unitario dell'uomo, essa non solo si limita a relazioni intrinseche strettamente al suo patrimonio iniziale, quali quelle di immagine-immaginazione e reciprocamente di immaginazione ed immagine; ma appunto contempera tutti gli aspetti vitali dell'uomo. L'immaginazione si situa in una diversità di livelli, ciascuno dei quali, lungi dal negare il più alto lo completa e

ne diviene una specie di necessario supporto. Certamente la base è di natura percettiva e di natura immaginativa a livello elementare. Ma poi, di qui, entra tutta la dinamica intrinseca nell'uomo per cui ben si capisce come il vero pittore riesca a tradurre nel quadro non solo tutto quanto egli desidera dire in termini pittorici, ma appunto caricando il quadro di significati traslati che contemplano la sua capacità di cogliere i trascendentali, i valori nella vita. Certamente il quadro non è solo una quantità di colori, non è solo la copia fotografica di un volto o di un paesaggio. Il quadro, pur dipendendo sempre dall'immaginazione contiene tutto il messaggio della bellezza, della penetrazione, della dinamica della vita, che appunto si possono riassumere nelle *relazioni d'ulteriorità.* È sempre l'immaginazione che è il sostegno, ma è un'immaginazione che per vivere nel complesso unitario dell'uomo arriva a toccare e ritradurre tutto il significato complessivo dei valori nei quali si svolge la stessa vita dell'uomo.

3. *L'immaginario: sue possibilità e potenzialità*

Un certo paradosso, che si potrebbe cogliere nel massimo di concretezza dell'immagine-figura rispetto al massimo di libertà nell'aspetto più elevato dell'immaginazione, pare tuttavia abbastanza superabile, alla luce di tutte le considerazioni precedenti, che hanno cercato di porre in risalto gli aspetti di dipendenza o meno fra immagine e immaginazione e tutti gli aspetti di attivazione che sono possibili fra immagine e immaginazione, restando l'uomo nella sua unitarietà il mediatore principale. Con questa impostazione problematica di fondo sembra anche possibile chiarire inizialmente e poi proseguire secondo il desiderio di una adeguata espansione di idee e nozioni, quanto si avrà intenzione di riconoscere all'immaginario. Sembra indubitato infatti ammettere inizialmente come immagine ed immaginazione nella reciproca possibilità di relazione diano corso a tutto quel mondo che si chiama dell'immaginario. Il qual mondo, già da un primo apprezzamento molto sommario, sembra differenziarsi rispetto a quel mondo figurativo, che pure ha relazioni intrinseche con l'immaginario. Una certa sensibilità media vorrebbe infatti vedere nell'immaginario qualche cosa che più direttamente ha da fare con l'immaginazione, soprattutto per quanto si riferisce agli aspetti della fantasia che si protende nella stessa realtà sotto varie forme. In un'accezione siffatta sembra agevole riconoscere all'immaginario una gamma tanto vasta che

non si limita a processi di immagine-figura, quanto piuttosto investe tutto il mondo che è proprio dell'immaginazione, che, come s'è visto, va incontro a relazioni d'ulteriorità rispetto all'immagine e alle stesse immagini in movimento.

D'altro lato però si potrebbe obiettare che è proprio il complesso mondo delle immagini-figure che ci vengono continuamente poste sotto gli occhi, attraverso cartelloni, disegni e foto sui giornali e sui rotocalchi, attraverso immagini in movimento come quelle del cinema, della televisione ed altre, che dà vita all'immaginario. Il rapporto cioè intercorrerebbe fra molte immagini viste in vario modo e quanto da queste immagini può produrre un mondo d'immaginazione che si fissa poi nell'immaginario.

Dunque, pur escludendo che l'immaginario sia limitato al mondo delle immagini-figure, si deve ammettere che anche da questo prende forma e vita, proprio per i processi ripetutamente accennati delle relazioni reciproche fra immagine ed immaginazione.

Per una certa chiarezza di trattazione, si vorrebbe ora precisare quanto segue:

a) c'è un immaginario di carattere *elementare*, che si riferisce soprattutto a colui che percependo comunque immagini — con i vari mezzi di cui la civiltà contemporanea dispone — mette in funzione l'immaginazione, sia per quanto si riferisce ai suoi aspetti iniziali del conservare e del combinare, sia agli aspetti susseguenti del produrre e del creare. Il complessivo risultato di questo suo immaginare, in dipendenza abbastanza stretta dalle immagini che vede e dal patrimonio percettivo di immagini che è andato accumulando, può appunto dar origine al *suo* immaginario. Il quale immaginario, a ben considerare, si fissa in un mondo che è proprio dell'esperienza di ciascuno e della capacità elaboratrice dei dati che ciascuno possiede. La elementarietà riconosciuta a questo tipo di immaginario sarebbe legata al fatto che la sua dipendenza essenziale è dal patrimonio di immagini percepite.

b) C'è un immaginario di carattere *complementare*, per cui si supera lo stretto patrimonio percettivo sia nell'atto della percezione, sia nel ricordo percettivo. Questo tipo di immaginario è dato all'uomo perché egli possa superare tutti quei limiti che trova nell'aspetto elementare di un percepire, limitato a tutti i vincoli spazio-temporali del percepire stesso. Questo tipo dell'immaginario si potrebbe dire ancora

molto legato al patrimonio percettivo, ma appunto tendente a completarlo con vari modi e corsi della stessa immaginazione.

Riferendosi al mondo del disegno, della fotografia e della cinematografia, è abbastanza agevole riconoscere che il processo elementare dell'immaginario e quello complementare si fondono quasi di continuo. Non è difficile sentir dire di fronte ad un disegno, di immaginare quel lato, quella faccia che non viene raffigurata; come, per una foto, di immaginare ciò che completa una figura; come, al cinema, di vedere, con l'immaginazione, quanto non compare nell'inquadratura che viene proposta.

Dal che si potrebbe concludere, in generale, che l'aspetto elementare e quello complementare dell'immaginario hanno una funzione *orientatrice*, la quale si limita, o perlomeno tende a limitarsi, nella sua esecuzione a quanto è proprio del mondo percettivo e che non può limitarsi all'atto della percezione in toto.

c) Se questi due aspetti dell'immaginario poco però pare che abbiano in comune con il « vero » mondo dell'immaginario, se non appunto per gli aspetti iniziali di cui esso mondo deve pure servirsi, ben maggiore importanza sembra avere l'immaginario come processo *sostitutivo* di una comune esperienza del vivere quotidiano. L'immaginario sarebbe allora il *rifugio* a cui gran parte degli uomini ricorrono per liberarsi, con varia capacità e varia finalità, dal pesante fardello del vivere quotidiano, ridotto ad una specie di rullo che si svolge sempre nel medesimo modo. In questo rapporto è chiaro che l'immaginario, pur potendo investire i processi elementari e complementari, tende a librarsi in un'atmosfera tutta sua propria, per cui investe non solo i processi percettivi ed immaginativi, di qualsiasi genere essi siano, ma si rivolge direttamente alla costruzione di un mondo che per ciascun uomo ha una sua collocazione nella vita ben determinata e circoscritta. L'immaginario, anche su base di immagine ed immaginazione, si colloca in un vivimento ed in una vivibilità, le quali si sottraggono in certo modo alla realtà, intesa in senso oggettivo. Con l'immaginario di tipo sostitutivo un uomo, modesto impiegato e dedito a lavori umili, può sentirsi e vivere come se non fosse tale; costui con il suo mondo immaginario ha un'altra dimensione del suo vivere; e non solo forse perché dipingerà o poeterà, non solo perché visiterà luoghi belli ed artistici, non solo perché avrà una vita parallela a quella del suo lavoro di impiegato, ma proprio perché non si sentirà, anche facendo l'impiegato, di esser veramente un impiegato.

Il suo mondo dell'immaginario lo porrà su un piano diverso e quindi ricorrerà continuamente ad esso non solo per dare una nuova dimensione al suo vivere ma soprattutto perché già la sua vita si muove in una dimensione nuova.

d) Questo tipo di immaginario già ci può introdurre a quello che veramente si potrebbe intendere tale nel suo significato più pregno. Si allude all'immaginario come *fantasioso* e *fantastico*, come regno della produzione creativa in ambito *artistico*, come regno della fantasia che si estrinseca nelle varie forme. Questo immaginario allora, pur potendo godere delle caratteristiche assommate dei precedenti, diventa davvero un mondo in cui l'uomo, specialmente dotato, si pone tutto dentro per produrre ciò che è proprio alla sua immaginazione, alla sua fantasia, al suo potere creativo. Immaginario in detto rapporto è ogni mondo del bello, dell'arte e della fantasia che l'uomo propone, che alcuni uomini propongono, *inventando* una loro dimensione del reale. Che questa poi abbia a che fare direttamente o meno con il mondo delle immagini figura, dipende dalla scelta del mezzo e dall'utilizzazione dello stesso in ambito ad una certa finalità. Ma si direbbe che proprio per il mondo complessivo e più elevato dell'immaginario ciò che conta è il *patrimonio interiore* di chi lo produce.

È certo che se chi produce questo mondo e vive in questo mondo è un pittore, uno scultore, un uomo che fa cinema, tutto il suo patrimonio tenderà a rendersi secondo la direzione delle immagini-figura, delle varie composizioni di cui egli si può servire. Ma non per questo il mondo dell'immaginario deve limitarsi a questo settore e deve esser come imbrigliato dalla matrice tradizionale dell'immagine-figura. Tanto più che ci sono attività umane che poco hanno a che vedere direttamente con il mondo della vista e si riferiscono più internamente a ciò che non ha bisogno di raffigurazione: l'esempio tipico è dato dall'attività musicale in genere e particolarmente di quella musica che si riconosce esser la più profonda, come quella che parla più direttamente all'anima senza eccessivo bisogno di sollecitazioni e di raffigurazioni.

Pur potendo quindi in grande parte dirsi che anche l'immaginario come proprio della fantasia e dell'arte, si lega all'immagine ed ancora a tipi di immaginazione che hanno rapporti diretti con l'immagine, è altrettanto importante rilevare che questo immaginario propone una dimensione più vasta e più penetrante di quel patrimonio che

comunque, per i suoi aspetti percettivi, si può considerare occasione al vero e proprio mondo dell'immaginario. Ma è proprio questo immaginario che è in stretta *relazione con il grado di umanità* dell'uomo che lo propone e degli uomini che lo fanno proprio mediante la comunicazione che intercorre fra opere dell'immaginario e fruizione, a qualsiasi livello delle opere stesse. Perciò ancora in assoluto sembra che non si possa riconoscere all'immaginario come tale una specie di (sartrianamente) capacità irrealizzante, per cui esso si porrebbe in una via di irrealtà e di irrealizzazione. Questo semmai dipende appunto dal grado di interpretazione della realtà in cui si vive, per cui, se un uomo si sente un estraneo, un non-comunicante, un « inferno » a sé ed agli altri, è chiaro che lo stesso suo rifugio o costruzione nello e dell'immaginario rifletterà le stesse caratteristiche di irrealtà o di negatività che s'attribuiscono allo stesso vivere.

Invece, d'altro lato, nell'attenta considerazione della vita, nella totalità della sua esperienza, l'immaginario, soprattutto a livello di fantasia ed arte, entra nella totalità della vita per renderla più ricca, più vera, più autentica. Ma appunto tutto questo avviene e può avvenire a seconda della capacità interpretativa generale in senso costruttivo sia di colui che dà le opere del suo mondo immaginario, sia di coloro che son disposti a penetrarle in una specie di continuità logica — e non per questo logicizzante — che permei tutta l'esistenza.

Dal seguito di tutte le considerazioni potrà risultare di un certo rilievo il fatto di come l'immaginario, nell'ampiezza della sua gamma, si viene a porre nella vita dell'uomo, a seconda delle capacità di ciascuno e dei valori, delle idee e delle credenze che egli impersona. Pensare infatti una specie di immaginario neutro, per cui la sua interpretazione sarebbe univoca, parrebbe che volesse dire forzare la mano ad un processo che vive nell'esistenza di ciascuno a seconda che egli è disposto o meno a dare una interpretazione o parziale o totale dello stesso vivere. Si tende cioè a riconoscere all'immaginario, pur nei gradi della sostituzione e della fantasia, una funzione che si proporziona allo stesso modo di vivere e di interpretare la realtà.

Certamente il problema è importante nel momento in cui si pensi alla funzione attuale di tutte le immagini artificiali che inducono ad un certo tipo di immaginario che indulge ad una evasione piuttosto sciocca, ad un'immaginazione piuttosto inautentica, ad un rifugio in modelli interni che derivano da un trasferimento quasi in blocco di personaggi, ed azioni proposti da rotocalchi, da schermi cinematografici e televisivi. Il problema però è più di natura pratica

che di natura teoretica; dovendosi ancora una volta riconoscere che l'uomo, sia colui che fa opere del mondo immaginario, sia coloro che ricevono queste opere e le fanno vivere in se stessi, è il centro unitario da cui il processo immaginario trae origine ed a cui l'opera dell'immaginario si rivolge.

Ipotizzare una società futura in cui la massiccia presenza delle immagini divenisse quasi un'imposizione di tipo stato-legalitario, per cui gli uomini così viventi da questa presenza schermica obbligatoria dovrebbero sostanziare la vita del loro stesso immaginario, sembrerebbe addirittura opporsi allo spirito vero dell'immaginario nel contesto del vivere civile.

Il problema di fondo è quello della vita unitaria dell'uomo e della sua capacità di proporzionare immagini, immaginazione ed immaginario, in qualsivoglia degli aspetti essi si presentino e per qualsiasi dei reciproci rapporti a cui possano andare incontro.

Ci si rifà in sostanza alla capacità interiore di dominio dell'uomo, padrone autentico della sua vita nella molteplicità degli aspetti in cui essa si presenta. Immagine, immaginazione ed immaginario entrano così nel dinamismo del vivere che tende all'autenticità.

Problematica culturale e cinema brasiliano: un tentativo di valutazione

di JAIME RODRIGUEZ

I.

> Trovarsi in un *impasse* è un sacrificio, ma a volte può essere la grande tensione di un preannuncio.
>
> CLARICE LISPECTOR

Ogni cultura ha i suoi problemi specifici, essendo condizionata da aspetti linguistici, economici, politici, sociali, storici e razziali, ed esige perciò un'ottica analitica che non sia limitata strettamente alla manifestazione culturale in se stessa, ma istituisca invece una stretta correlazione con tutto un complesso di fattori che su di essa si sovrappongono e agiscono, in un processo dinamico del quadro cultural-morfologico che eserciti un'influenza sulla società, modificandola.

In Brasile le modificazioni avvenute, che si avviano, nonostante le naturali difficoltà strutturali, verso l'elaborazione di una cultura nazional-brasiliana, sembrano mostrare una profonda dissociazione di gruppo; per cui due direttrici etico-formali appaiono emergere, se partiamo dal presupposto che la cultura individuale dipende dalla cultura di una classe e questa dalla cultura di una intera società, cioè se partiamo da una concezione meccanicistica e borghese della cultura, nella misura in cui questa concezione considera come tale la propria cultura e non la cultura in se stessa, come manifestazione sovrastrutturale della società (1).

(1) Cfr., per esempio, THOMAS STEARNS ELIOT: *Notas para a definiçao de cultura*, Zahar Editores, Rio de Janeiro, 1965, pag. 21 e segg.

La prima constatazione che si offre all'osservatore del fenomeno culturale brasiliano è l'assoluta inesistenza di una linea generale di conducibilità fra produttore e consumatore, malgrado l'aumento (anche solo in termini brasiliani) dei veicoli di consumazione di massa. In seconda analisi, noteremo una profonda dicotomia fra cultura e società, dovuta al fatto che la cultura brasiliana è sostanzialmente una manifestazione culturale sottomessa a fattori esterni, sia sul piano formale che su quello dei contenuti.

Osservando certi denominatori comuni alle sovrastrutture sociali che, al di là delle caratteristiche interne predominanti (una cultura brasiliana posta in funzione di un'erudizione falsa e alienata; gli aspetti violentemente negativi della formazione culturale brasiliana; una *intelligentsia* universitaria ideologicamente e intellettualmente immatura all'esercizio del potere) caratterizzano le contraddizioni della borghesia; lottando per evitare il suo deperimento come classe politico-sociale, mediante un tentativo (frustrato) di conservazione dello *status* attuale; legandosi, in posizione di inferiorità, ad un sistema economico-militare che la costringe a prendere delle posizioni dalle quali, paradossalmente, viene accelerato il suo processo di eliminazione; esitando ad allearsi alle forze emergenti rappresentate dal proletariato urbano e dalle masse contadine; realizzandosi, in quanto gruppo sociale, con un atteggiamento rivoluzionario impari alla sua posizione e ai suoi condizionamenti, arriveremo alla conclusione che la prima direttrice culturale brasiliana si isola in un contesto che la riduce a semplice strumentalizzazione merceologica di aspirazioni individuali tese a una elevazione nella scala sociale, oppure, in direzione di ricerche formali alienate dalla nostra problematica, funziona come un oggetto ornamentale, condizionato da moduli stereotipi, caratteristici di un'arte non viva, non sferzata passo a passo da una rivoluzionaria e attuale visione del mondo (2). Ridotta a oggetto di consumo, considerata non diversamente da qualsiasi altro prodotto, allontanatasi dalla sua funzione di punto di riferimento critico della società, perduta la sua visione ideologico-rivolu-

(2) Cosa che, in qualche modo, viene confermata da Plekhanov, malgrado il suo violento radicalismo: « La tendenza all'arte per l'arte nasce quando esiste un divorzio fra gli artisti e l'ambiente sociale che li circonda » (cfr. *A arte e a vida social*, Ed. Brasiliense, São Paulo, 1964, pag. 10). Evidentemente oggi il problema non può essere risolto in forma tanto semplicistica, bensì constatando l'inesistenza di un atteggiamento critico dell'artista di fronte al proprio lavoro creativo; in altre parole, l'artista non « problematizza » il proprio lavoro e se stesso.

zionaria, la cultura di questa prima direttrice, vista globalmente e analizzata dalle fondamenta come un complesso di arte, realtà e popolo, esaminata nel suo valore critico, appare esaurirsi nelle proprie contraddizioni, nella propria incapacità ad agire criticamente di fronte a una realtà sociale e culturale, la quale invece è in possesso di una sua filosofia critica intesa a guardare adogmaticamente e fenomenologicamente l'opera di creazione come una prospettiva di divenire storico-artistico-sociale, essendo chiaro che l'opera di creazione non va circoscritta unicamente nell'atto in sé del creare, ma nella sua causalità e nella coscienza che dell'atto stesso possiede il produttore di cultura (3).

In un contesto in cui le linee di dominazione tra « élite » e popolo sono anzitutto economiche, una manifestazione culturale si presenta come un'appendice intellettuale dello stato, ad esso subordinata come elemento di sostegno, di perpetuazione storica, da cui una realtà viene allontanata oppure adattata a un archetipo ideologico a cui essa è sostanzialmente estranea, e pertanto non offre materia di riflessione alla elaborazione artistica, ma diventa un semplice veicolo di formalizzazione di una visione aprioristica del fenomeno della creazione artistica. Il trattamento cui viene sottoposta la realtà si riduce a semplice speculazione sulla forma esterna del prodotto culturale, isolato da qualsiasi rapporto con la realtà vista come dato funzionale nel processo dialettico della creazione, tale per cui il processo integrativo tra la *Weltanschauung* dell'artista e le condizioni concrete preesistenti nel quadro socio-culturale si muovano nel senso che la risultante — l'opera — contenga intrinsecamente ed estrinsecamente tutta la gamma di fattori oggettivi e soggettivi del contesto brasiliano.

Un esame multilaterale della maggior parte delle nostre produzioni artistiche, che tenga conto di tutti gli elementi interni ed

(3) Adopero l'espressione « produttore di cultura » perché la parola « artista » è troppo legata a quel concetto di formalismo romantico che ha assunto nel contesto della cultura borghese: un manipolatore di segni astratti, alienato da una realtà concreta, rinchiuso nella sua torre d'avorio. Uso la parola « artista » quando mi riferisco ai rappresentanti della cultura ufficiale o ufficiosa, la quale è uno dei pilastri dell'« establishement » statuale allo stesso titolo di altri settori della vita ufficiale, il clero, per esempio, o le forze armate. Evidentemente le due posizioni vengono schematizzate per comodità espositiva; tuttavia, in realtà, le varianti non sono tanto numerose da significare che nel quadro generale le eccezioni soppiantino, quantitativamente, la regola. Capita invece il contrario: le eccezioni sono qualitativamente alte e quantitativamente insignificanti.

esterni che agiscono nel loro processo formativo, mostrerà che la nostra cultura soffre ancora di una visione generale della nostra problematica, alienata dalle rielaborazioni formali che appaiono al servizio di un'ottica estetico-contenutistica a-nazionale, nella misura in cui esse obbediscono a una linea divergente dalla realtà brasiliana.

In questa situazione, caratterizzata dai residui di una formazione coloniale, i pochi esempi di creazione artistica animata da preoccupazioni nazionali — l'opera poetica di Gregorio de Matos, per esempio — si distinguono soprattutto per la loro tematica sentimentalmente popolare. Tuttavia, queste primitive manifestazioni costituiscono un intenso movimento intellettuale pionieristico in direzione di una piena comprensibilità dell'*ethos* brasiliano. Questi sforzi, in parte mancati a causa delle condizioni ambientali, non mancano di possedere una enorme vitalità: in primo luogo in quanto questa prima riflessione spinge l'artista a usare strumenti di comunicazione elaborati in funzione di una osservazione della realtà fatta in stretta connessione con una prassi sociale e politica (i primi fermenti di un nazionalismo artistico); in secondo luogo, ai fini di un rinnovamento del linguaggio, in cui testo e contesto vengono sottoposti a una rielaborazione dovuta alle condizioni obiettive, sulle quali agiscono dialetticamente l'artista, la sua opera e il popolo (4).

Bisogna considerare che l'utilizzazione di un linguaggio che arrivi a comunicare alcunché alla massa consumatrice non significa che detto linguaggio debba trasformarsi, da mezzo di trasmissione di certi significati, in strumento di creazione di significati. In altre parole, un linguaggio non deve comportare un processo di riflessione sul « che cosa » e sul « come » comunicare, ma semplicemente agire come strumento passivo di liberazione passionale di una determinata visione della realtà.

Isolata dal popolo, la cultura crea una frattura tra se stessa e il popolo. Basandoci sul teorema secondo cui la qualità di un tutto

(4) HERBERT READ chiarisce bene questo punto quando afferma: « L'opera d'arte è, in certo senso, una liberazione della personalità; normalmente i nostri sentimenti sono soggetti a ogni sorta di inibizioni e repressioni; contempliamo un'opera d'arte e si attua immediatamente una liberazione; e non soltanto una liberazione — poiché anche la simpatia è una liberazione di sentimenti — ma anche intensificazione, una sublimazione. Questa è la differenza essenziale fra arte e sentimentalismo: il sentimentalismo è liberazione, ma è nel medesimo tempo stimolo alle emozioni. L'arte è economia di sentimenti, emozione che coltiva la forma » (*O significado da arte*, ed. Ulisséaie, Lisboa, S.D., trad. di A. Pedro del saggio *The Meaning of Art*).

non è uguale alla qualità delle parti che la compongono, siamo fatalmente condotti a un'analisi della struttura o dell'azione delle qualità strutturali (*Gestaltqualitäten*) sulla trasformazione della medesima struttura (5).

Nella misura in cui l'apprensione culturale — il puro e semplice lavoro intellettuale della raccolta di conoscenze — non è ripensata prendendo come dato essenziale e primario le condizioni obiettive nelle quali la cultura si svolge (le isole culturali brasiliane, l'élite alienata, le distorsioni economiche e sociali, l'attuale quadro politico di accentuata impronta antidemocratica), la misura tipica delle nostre manifestazioni culturali è una concezione storicamente superata di cultura come manifestazione sociale superiore, esclusiva di una classe (6); la cultura brasiliana risente del fatto che la sua attività si polarizza intorno a una rielaboraione di manifestazioni culturali di origine straniera, in un'analisi dell'elemento culturale bruto e del medio ambiente sociologico in cui esso va a svilupparsi. Non si tratta solo di attenersi a una semplificata formula del cartesiano *Cogito, ergo sum*, ma di riflettere sull'atto stesso del pensare, la coscienza del reale legandosi al fondamento del fatto concreto.

Concludendo, la cultura brasiliana deve riflettere sul mondo che ha dinnanzi prima di compiere una riflessione pura sull'arte, tenendo sempre presente la nostra realtà come una presenza inalienabile, e creare un punto di contatto fra se stessa e il popolo. Ciò significa che in un primo stadio essa deve riflettere sulle proprie contraddizioni, instaurando, a partire da queste, un'autentica cultura nazionale.

---

(5) PITIRIN A. SOROKIN, in *Social and Cultural Mobility* (The Free Press of Glencoe, New York, 1964, pag. 615) ben definisce la questione: « La maggior parte delle sottili teorie e dei complessi sistemi nelle scienze matematiche, chimiche, biologiche, filosofiche, religiose e sociali non arrivano e probabilmente non arriveranno a penetrare adeguatamente nella mentalità della maggior parte degli ambienti culturali al di fuori di ristretti gruppi di specialisti (...) Quello che va sotto il nome di quelle teorie e quei sistemi non è che un'ombra volgarizzata e distorta di ciò che quelle sistemazioni teoriche sono nella loro forma reale ».

(6) Manifestazione superiore di cultura: intendiamo per tale fenomeno una consustanziazione regionale di un determinato fatto culturale senza che a tale processo d'introduzione o di cristallizzazione corrisponda una preventiva elevazione delle condizioni ambientali. La cultura rimarrà « superiore » ed esclusiva di chi l'accoglie, e non assorbirà né si lascerà assorbire dal suo nuovo *habitat*.

II.

« Di libertà e d'amor sono emigrante
nella patria che s'apre allo straniero ».
SOUSÂNDRADE

Un tentativo di collocare praticamente una serie di formulazioni sul ruolo della cultura nei paesi sottosviluppati, mirando a una presa di posizione di fronte al quadro politico-sociale, porterebbe ad una nozione di cultura popolare di « carattere eminentemente nazionale e anche nazionalista » (7), senza però alcuna prospettiva più ampia e approfondita nei confronti della problematica della produzione culturale.

Pur non soggiacendo fondamentalmente ad alcun « rozzo compromesso con preconcetti di razza, nazionalità, vieti tradizionalismi o qualsiasi altra forma di sciovinismo » (8), il concetto di cultura popolare sorto in Brasile pecca, soprattutto, per una sottomissione della cultura alle prospettive ideologiche e politiche del gruppo che lo utilizza, per cui la manifestazione culturale nasce come veicolo di semplice schiarimento didattico in veste divulgativa e popolare, senza alcuna base teorica fondata sulla conoscenza del terreno di lavoro. Se tale attività possiede una validità immediata (l'istituirsi di un'alleanza operaio-contadina, per esempio), sul terreno più specifico della cultura non ha altro significato (anche se tiene di vista la creazione di una determinata forma di espressione culturale) se non quello della fornitura superficiale di una specifica forma di cultura che, non avendo alcun rapporto con la società, o meglio con il microcosmo economico-sociale, ma essendo una cultura ipoteticamente popolare (in quanto elaborata su un elemento aprioristico: cultura come politicizzazione) si presenta solo come un dato contingente, così come uno sciopero o un comizio popolare.

E, cosa ancora più importante, le manifestazioni culturalizzate del popolo (ceramica, letteratura d'appendice, teatro popolare, ecc.) subiscono un processo di arricchimento espressivo, una specie di rielaborazione in cui la conoscenza è fornita, massicciamente, al di fuori di una connotazione intrinseca con il quadro economico-sociale-culturale del popolo.

---

(7) FERREIRA GULLAR: *Cultura posta em questão*, Ed Civilização Brasileira, Rio, 1965, pag. 8.
(8) *Idem*, pag. 9.

Merleau-Ponty afferma che « l'economia su cui si fonda la storia non è, come per una scienza classica, un ciclo chiuso di fenomeni obiettivi, bensì un confronto di forze produttive e di forme di produzione, che non perviene a conclusione prima del momento in cui le prime escano dal loro anonimato, prendano coscienza di se stesse e siano in grado di dar forma al futuro. Ora, la presa di coscienza è evidentemente un fenomeno cuturale e per il suo tramite possono introdursi nella trama della storia tutte le motivazioni psicologiche. Una storia "materialistica" della rivoluzione del 1917 non consiste nello spiegare tutto l'impulso rivoluzionario con l'indice dei prezzi al minuto nel periodo indicato, bensì nel ricondurre la rivoluzione nella dinamica delle classi e nelle relazioni di coscienza, che variarono dal febbraio all'ottobre, fra il nuovo potere proletario e l'antico potere conservatore » (9). In margine a questa citazione, potremo osservare che lo studioso francese pone due questioni importanti per quel che riguarda una visione della problematica sociale di fronte a determinate situazioni: una trasformazione del mondo presuppone una percezione del mondo stesso e, nel medesimo tempo, una visione obiettiva dei modi in cui realizzarla; oltre a ciò, l'elemento propulsore di detta trasformazione (l'indice dei prezzi, la destituzione di un ministro e simili) potrà agire concretamente sull'impulso e sulle conseguenze rivoluzionarie solo nella misura in cui il popolo sia cosciente del suo ruolo storico e sia culturalmente in grado di accompagnare il processo che si sviluppa e di cui esso è l'elemento più importante.

Una seconda constatazione — che nel caso del Brasile sembra essere la più importante — riguarda il fatto che la colorazione stretta e dogmatica delle distorsioni esistenti nell'infrastruttura sociale non si restringe al solo aspetto economico, ma si estende a tutta la complessa massa di elementi intercomunicanti che contribuiscono a formarla: una semplificazione nel responsabilizzarsi, appena uno dei suoi fattori costitutivi giunge a una deformazione e ad una utilizzazione settaria degli strumenti di azione.

La proposta di una opzione fra « una visione costruttiva della società » da parte dell'« artista impegnato » e la posizione dell'« artista disimpegnato » la cui « arte » è « il prodotto di una ideologia che postula un'arte non ideologica e in tal modo impedisce che essa sia veicolo di idee nuove », secondo la terminologia di Ferreira Gul-

(9) MAURICE MERLEAU-PONTY: *Phénoménologie de la perception*, Ed. Gallimard, Paris, 1945, pag. 188.

lar, costituisce una schematizzazione settaria (ed eclettica) della posizione del produttore di cultura in un determinato momento storico, e finisce per collocare l'arte e la cultura in una sorta di letto di Procuste, nel quale l'arte « impegnata » si inserirebbe in un attivismo politico-partitico che implicasse una presa di coscienza popolare, mirando a una trasformazione rivoluzionaria della realtà. Per converso, l'arte « non impegnata sarebbe quella che non ubbidisce alle direttrici della cultura popolare » ed è giunta al grado massimo di formalizzazione: *ars gratia artis*.

E' facile rilevare come tale formula sia troppo semplicistica; l'unico punto di riferimento relativamente fermo — benché oggi l'esame di certe attività degli adepti della cultura popolare sembri smentirlo — sarebbe costituito da una diffusa posizione politica in cui le nozioni di nazionalismo, di sottosviluppo economico, ecc. siano le più diverse, andando dalla semplice passionalità politica alle velleità attivistiche e arrivando ai più seri tentativi di comprensione di un determinato momento storico. Un esempio di tale incompetenza è dato dal libro di Carlos Estevam « A questão da cultura popular » (12).

Naturalmente non si può invalidare un movimento sulla base di uno scacco momentaneo o dovuto alle insufficienze di taluni suoi esponenti, dal momento che esso potrà essere messo alla prova unicamente dall'attuazione non solo esterna (spettacoli teatrali, dibattiti, film, ecc.), ma interna, dalla costante riflessione sulle proprie posizioni, dal rinnovamento teorico che si accompagna all'azione pratica, dalla misura delle sue dirette risonanze sul campo di lavoro.

Una riflessione sullo spirito del tempo (*Zeitgeist*) è necessaria, poiché solo nella misura in cui il dato concreto viene posto in questione si può compiere un tentativo di attuazione. Tuttavia, il tempo attuale non è certo quello della rivoluzione d'ottobre e, meno, ancora, di quella cubana; questo sul piano politico. Sul piano culturale la cosa non è diversa. La preponderanza assunta dai *mass media* nella creazione di una cultura a-nazionale e fondata su criteri di valore esteriori e stereotipati, alimentati sotto l'influsso di una linea mercatologica di penetrazione popolare che non esclude tecniche di puro

---

(10) Ferreira Gullar, *op. cit.*, pag. 23.
(11) *Idem*, pag. 21.
(12) Carlos Estevam: *A questão da cultura popular*, Ed. Tempo Brasileiro, Rio, 1963.

marketing, esige un linguaggio nuovo, una nuova forma di attuazione, una nuova visione della realtà, lontana da ogni idealizzazione sentimentale della realtà economica (13).

Esiste un'industria culturale in azione, nella quale l'acquisizione informativa si sovrappone alla conoscenza razionale della cultura. L'industria è ciclica, offre i suoi prodotti diluiti, reificati, manicheizzati: essi vengono lanciati sul mercato così come un qualsiasi film *De Luxe* americano serve ad imporre un nuovo gusto dell'arredamento o una nuova moda nell'abbigliamento femminile (14).

L'analisi critica della società, la ricerca della strumentalizzazione dell'artista « impegnato » non si attua partendo dalla sua adesione alla lotta per l'emancipazione brasiliana, ma deve necessariamente condurlo all'analisi delle condizioni strutturali esistenti; dalla visione di un contesto globale, con un'analisi centripeta che parta dal nucleo di ciascun punto focale di problematicità, si arriverà al pieno dominio delle condizioni concrete e obiettive che agiscono sul quadro culturale brasiliano (15).

---

(13) LEVIN L. SCHUKING, in *The Sociology of Literary Taste* (Routledge e Kegan, Londra, 1950), scrive: « Un'atmosfera sociale differenziata risulta in idee sociali altrettanto differenziate. Ma quale di esso costituisce l'autentica espressione di un'epoca? Ovviamente, riferendosi allo spirito dell'epoca, si ritiene presente il bagaglio di idee più o meno strettamente osservate in comune da un gruppo particolare, che viene considerato il gruppo dirigente ». E, più oltre, ribadisce: « Un fatto appare chiaro: non esiste qualcosa che si possa definire lo spirito di un'epoca; esiste al massimo, diciamo, una serie di "spiriti di un'epoca". Sarà sempre necessario distinguere nettamente i diversi gruppi che posseggono differenti idee sulla vita e sulla società ».

(14) Vediamo, ad esempio, l'opinione di LUIS COSTA LIMA, autore di *Por que literatura* (Ed. Vozes, Petropolis, 1966, pag. 42): « Pensiamo che il tentativo di render funzionale la letteratura mediante un abbassamento del livello della sua espressione è, in generale, una soluzione falsa. Intanto dobbiamo chiederci se non stiamo considerando la letteratura come un feticcio. In effetti, essa a che serve se non a comunicare? Di conseguenza il problema centrale che si pone è quello della comunicazione. E se ci opponiamo alla soluzione di "facilitare" l'opera è perché ci pare che tale soluzione resti al di qua del problema e finisca per deformarlo ».

(15) ANTONIO CÂNDIDO indica un modo di affrontare il problema che, a uno stadio iniziale della ricerca, ci sembra abbastanza valido: « ...il primo compito è di ricercare le influenze concrete esercitate dai fattori socio-culturali. Non è facile individuarli nella loro molteplicità e varietà, ma si può dire che i più decisivi si collegano alla struttura sociale, ai valori ideologici, alle tecniche della comunicazione. Il grado e il modo in cui questi tre gruppi di fattori agiscono sono variabili a seconda dell'aspetto del processo artistico che si voglia considerare. Così, i primi si manifestano più visibilmente nella definizione della posizione sociale dell'artista o nella configurazione dei gruppi recettivi; i secondi, nella forma e nel contenuto dell'opera; i terzi, nella sua fattura e trasmis-

Una inversione di valori, in cui la cultura assume un puro e semplice ruolo politico, una sostituzione semantica che a mala pena soddisfa l'*alter ego* politico dell'artista « impegnato », in cui il testo in se stesso presuppone la risoluzione di tutti i problemi relativi alla inserzione dell'artista nella società — come creatore di cultura e come essere sociale — riassume il condizionamento di una parte della nostra borghesia intellettualizzata: adottando un pensiero politico astrattamente rivoluzionario, in pratica lo riconduce flessibilmente entro la misura delle proprie contraddizioni fra l'atto rivoluzionario di rottura con le strutture esistenti e le proprie elucubrazioni alla ricerca di spiegazioni « logiche » della rottura medesima.

In certo modo, talune concezioni teoriche di cultura popolare si avvicinano non poco a un eclettismo incerto e filosoficamente di bassa lega, nel senso che la costruzione di una sistematica non serve al superamento dinamico e avvalorante di una determinata cultura in formazione, bensì all'interesse dell'individuo o di un gruppo a mantenersi sulla cresta dell'onda della passionalità romantico-romanzesca dell'impegno politico, mediante l'impiego indiscriminato di una serie di elementi di appoggio teorico ricavati aleatoriamente dalle fasi della storia sociale dell'arte e dalle lotte sociali degli ultimi cinquant'anni.

L'equivoco della cultura popolare come unica forma di partecipazione dell'artista all'attuale periodo storico tende a imporre alla cultura un ruolo politico fatto per condizionarla internamente ed esternamente e per condurla nel vicolo cieco di un'arte che si limiti a rabescare raffinatamente sulle più recenti statistiche della mortalità infantile. Si tratta di una funzione educativa — rendere sensibile il popolo ai problemi contemporanei — che certamente può essere assunta dall'arte, ma che non può diventare fine a se stessa (16).

---

sione. Essi caratterizzano, comunque, i quattro momenti della produzione, cioè: a) l'artista, sotto l'impulso di un'esigenza interiore, si orienta secondo le linee direttrici della sua epoca; b) accoglie certi temi; c) impiega determinate forme; d) la sintesi che ne risulta agisce sul mezzo » (in *Literatura e sociedade*, Companhia Editôra Nacional, São Paulo, 1965, pag. 25).

(16) Vedasi HERBERT READ (in *Anarchy and Order*, trad. spagnola di A. Sage col titolo *Anarquia y order*, Editorial Americalee, Buenos Aires, 1959, pag. 242): « Nel suo abbandono, l'artista di uno stato democratico può tentar di corteggiare il pubblico, anche se questi non gli appartenga né lui al pubblico. Se è marxista (e molti artisti, sedotti dall'apparente reintegrazione dell'arte in U.R.S.S. adotteranno l'ideologia marxista, senza avere un'autentica comprensione della sua base teoretica), tenterà, in quanto artista, di lavorare per un pubblico popolare, senza tener conto che la plebe di uno stato industriale moderno è despiritualizzato, rozzo e indifferente all'arte. Tenterà di svegliare il

Che fare? Forse Camus aveva dato una risposta: « L'esprit révolutionnaire, né de la négation totale, a senti instinctivement qu'il avait aussi dans l'art, outre le refus, un consentement; que la contemplation risquait de balancer l'action, la beauté, l'injustice, et que, dans certain cas, la beauté etait en elle-méme une injustice sans recous. [...] L'homme peut s'autoriser à dénoncer l'injustice totale du monde et revendiquer alors une justice totale qu'il sera seul à créer. Mais il ne peut affirmer la laideur totale du monde. Pour créer la beauté, il doit en même temps refuser le réel et exalter certains de ses aspects » (17).

Passiamo, adesso, al cinema cosiddetto « nuovo ».

III.

L'uomo è l'unica meraviglia della terra; tutte le altre cose sono il prodotto della sua immaginazione, della sua intelligenza, della sua volontà creatrice.

MAKSIM GORKI

In un'analisi globale del cinema brasiliano, che tenga presente una strutturazione qualitativa, politicamente basata su una posizione di appoggio ai movimenti popolari di emancipazione nazionale ed esteticamente legata agli schemi produttivi del moderno documentario (« cinéma-vérité », « living camera », « candid camera », ecc.), e che abbia come contrappunto teorico gli esempi di libertà offerti dai nuovi registi francesi e americani, quattro punti fondamentali vanno messi a fuoco: 1) la comunicazione con la massa consumatrice del prodotto filmico; 2) la libertà creativa dell'autore nei confronti della produzione e degli orientamenti della censura di Stato; 3) il

suo interesse descrivendo violenti episodi della rivoluzione o del movimento della resistenza, ritratti di eroi rivoluzionari o storie di avvenimenti contemporanei. Così facendo, si degrada doppiamente: in primo luogo perché parte dall'idea o concetto e tenta di illustrarlo o simboleggiarlo, in quanto l'arte autentica parte dalla visione concreta immediata e il concetto deve essere sviscerato dallo spettatore. In secondo luogo, agisce con maggiore o minore ipocrisia, poiché solo in rare occasioni egli individe i sentimenti del suo pubblico proletario (...) poiché non esiste un linguaggio comune (...) ».

(17) ALBERT CAMUS: *L'homme révolté*, Ed. Gallimard, Paris, 1963, pagg. 308-9.

mercato interno ed esterno; 4) la posizione politica nel lavoro creativo e nella vita sociale.

1) *Comunicazione, il grande problema*

Quando il Centro Popolare di Cultura della Unione Nazionale degli Studenti (CPC da UNE) produsse *Cinco vêzes Favela*, riunendo cinque cortometraggi, si iniziò storicamente il processo di cristallizzazione ideologica del cinema brasiliano come strumento di conoscenza critica della nostra realtà. Anche se qualche sparso esempio può esser rinvenuto in epoca anteriore, *Cinco vêzes Favela* rappresenta il *take off* più ampio.

Ciascun film, individualmente considerato, portava con sé tutta un'apprensione della realtà stereotipata, tematicamente sviluppata in funzione di una data visione del problema, il che vuol dire che la riproduzione della realtà non era accompagnata da un trattamento critico della medesima, che fornisse allo spettatore uno strumento di verifica della sua collocazione nei confronti non solo del film ma anche della società che lo poneva in quella posizione.

Partendo da un'eccessiva schematizzazione — in cui determinati personaggi assumevano caratteristiche palesemente esteriori — mancava qualsiasi trattamento critico nei confronti del contesto soggiacente a ciascuno di essi. Una creazione di personaggi tipizzati al massimo: il capitalista è quello che ci mostra Miguel Borges? Solo nella fantasia del regista esiste un tipo simile. Ciò valga come esempio di una deformata apprensione della realtà economico-sociale e della sua successiva trasformazione in un documento in cui l'aneddoto si sostituisce al trattamento critico.

Ma le deficienze nella definizione dei personaggi si potrebbero ridurre se qualcosa arrivasse al pubblico e in essa, almeno, venisse offerta una proposizione valida alla problematica affrontata nel film. Non va dimenticato che la comunicazione tra la visione di un autore e quella del pubblico è soggetta a una serie di soluzioni di continuità, che vanno dalla pura e semplice differenza di livello culturale alle condizioni imposte dall'ambiente. L'eliminazione della distanza fra la percezione dell'autore e quella del pubblico di fronte a uno stesso elemento si ottiene solo partendo dall'analisi di questa stessa realtà — un'analisi concreta di una situazione vista in identiche condizioni — e successivamente strumentalizzando il cinema con un lin-

guaggio adeguato al pubblico in sé e al problema che va messo a fuoco.

In un mercato nel quale la massa degli spettatori, soprattutto a partire dal secondo dopoguerra, si è assuefatta a un cinema parlato in lingue straniere, che presenta un mondo psicologico e sociale diverso dal proprio, in un mercato nel quale il cinema brasiliano sopravvive grazie a una legge protezionistica e si rivolge ai settori di pubblico più direttamente legati alla radio, al teatro di rivista, ai periodici popolari e ai giornali scandalistici, uno schema di comunicazione dev'esser tracciato tenendo conto di tutti questi elementi dell'industria culturale, della riduzione della creatività ad archetipi di successo, della massificazione dell'offerta culturale.

Il ripetersi di un fenomeno cinematografico storicamente valido come il cinema sovietico degli anni 30-40, nel quale le tipizzazioni a fini didascalici raggiunsero il culmine — il capitalista è cattivo per definizione e gli si addice una raffigurazione monolitica —, e nel quale il realismo ingenuo nella configurazione dei problemi si fondeva al processo di sedimentazione politica in atto, non ha senso in Brasile, dove il tempo storico, lo stato di deterioramento economico e l'intera struttura sociale sono del tutto diversi. In altre parole, nella Russia sovietica il cinema operava in un processo successivo alla rivoluzione, mentre in Brasile esso svolge una funzione precedente la rivoluzione.

Nella elaborazione dei personaggi, ciò che sopravvive come elemento attivo è il suo aspetto esteriore. Semplificando: noi identifichiamo nel Capitano Virgulino un « cangaçeiro » grazie al suo abbigliamento e non ai suoi legami con tutta una realtà agraria feudale, di relazioni economiche e sociali primarie; non vi è un *pathos* che fonda l'uomo, il mondo concreto e il suo divenire.

Comunicare non presuppone un deterioramento del linguaggio e della forma alle condizioni esistenti, ma l'instaurazione di un processo di comprensione dell'« habitat » socio-culturale della massa degli spettatori di fronte al complesso di problemi esistenti in una data epoca, nonché, sulla base di questi dati concreti, l'uso critico di tutti questi elementi in vista del conseguimento di una loro sintesi dialettica.

Quando Richard Lester in *The Knack* (Non tutti ce l'hanno) utilizza tutto il « milieu » dell'industria culturale — ricorrenza di « comic strips », « gags » visive, montaggio di brani di cinema diretto e di brani narrativi — in certo modo utilizza lo stesso alimento

quotidiano del pubblico in funzione della sua personale visione critica della realtà (ad esempio: i commenti che accompagnano le scene ambientate nelle strade hanno il sapore di una critica arguta alle reazioni del minuto popolo londinese di fronte al comportamento dei giovani); Lester, cioè, rielabora l'elemento culturale senza violentarlo, senza slegarlo dalla realtà del pubblico che intende avvicinare. Louis Malle, in *Zazie dans le métro* (Zazie nel métro), ugualmente consegue una valida critica al mondo borghese utilizzando essenzialmente tutti i formulari topici del linguaggio filmico, ma in una prospettiva non diversa da quella di Lester.

Il cinema, essendo uno dei prodotti più vendibili dell'industria culturale, è anche (soprattutto in ragione dei suoi alti costi di produzione) uno dei più facilmente soggetti alle stratificazioni delle formule. Un cinema che si proponga di ristabilire un vincolo tra popolo, cultura e realtà, conseguirà pienamente questo risultato di intercomunicazione nella misura in cui arriverà al popolo attraverso i suoi propri canali di comunicazione e nei quali vi sia una integrazione dialettica tra la visione critica dell'autore e l'ambiente culturale, in cui questo a poco a poco strumentalizzi in forma rivoluzionaria i mezzi di azione secondo le sue possibilità attuali, e successivamente li amplii grazie al dominio che avrà di se stesso, individualmente e come gruppo di riforma.

2) *La libertà di creazione e la libertà « tout-court »*

Il problema della comunicazione è strettamente legato a quello della libertà dell'autore nei confronti non solo dei sistemi di produzione ma anche della censura governativa. L'autore cinematografico gode in Brasile di una libertà particolare riguardo alla realizzazione del film, e ciò non solo perché di norma egli è produttore di se stesso, ma anche per le condizioni di mercato, il quale non ha ancora raggiunto quel livello di industrializzazione che postula un più stretto legame con i grandi cartelli finanziari, e nel cui ambito il film si trasforma in un prodotto controllato, soggetto alle leggi della domanda e dell'offerta, e perciò integrato in uno schema che considera fondamentale il rientro dei capitali: un prodotto, in definitiva, soggetto all'ideologia delle organizzazioni dominanti (situazione che dà luogo a fenomeni come il maccartismo, che costituì una violenta remora a ogni tentativo di rottura con le strutture standardizzate del cinema americano).

Se analizziamo il peso tematico contenuto in *O grande momento* o in *A hora e a vez de Augusto Matraga*, entrambi di Roberto Santos, possiamo verificare che in termini contenutistici, di visione del mondo, di aggancio alla realtà, esso presenta un'involuzione, nella misura in cui l'intuizione del fatto sociale soccombe in essi all'espressione formale. Procedendo per analogia, si può dire che *O grande momento* corrisponde a film come *Roma, città aperta* di Rossellini o *I bambini ci guardano* di De Sica, come prodotti primitivi di un movimento di riscoperta della realtà che deve esser portato avanti con un approfondimento delle contraddizioni incontrate. Ai film italiani su citati si succederanno opere di profonda prospettiva come *Salvatore Giuliano* di Rosi o *Banditi a Orgosolo* di De Seta. Infine, si ha un susseguirsi di stadii di conoscenza: la produzione cinematografica accompagna o anticipa i mutamenti rivoluzionari. In *Matraga*, estetica a parte, non vi è nulla che identifichi il regista neorealista di *O grande momento*. Con piccole varianti, qualcosa di analogo è accaduto a Joaquim Pedro de Andrade, se si confronti *Garrincha, Alegria do povo* o lo stesso *Couro de gato* con *O padre e a moça*. È il caso di precisare che non mi riferisco all'adozione di un formulario neorealistico simile a quello in auge vent'anni fa, che oggi va considerato come un puro dato storico, ma alla sua espansione sperimentale, all'accompagnamento anticipatore e rivoluzionario delle trasformazioni in atto (18).

La sottomissione, tramite l'autocensura, al governo autoritario di destra al potere attualmente in Brasile è la negazione di tutto il processo politico nel quale l'autore cinematografico deve oggi inserirsi. La riduzione del prodotto filmico a un'astrazione romantico-religiosa, a una sublimazione sociale, attuata tramite il disimpegno poetico-nostalgico imposto dal regista Walter Lima jr. in *Menino de engenho*, vale a sottolineare le contraddizioni con l'affermazione secondo cui « la politica di un autore moderno è una politica rivoluzionaria; oggi come oggi non è neanche necessario aggettivare un *autore* come *rivoluzionario*, perché la condizione di autore è un sostantivo totalizzante. Dire che un autore è reazionario, equivale a

(18) Un cinema nuovo deve, per definizione, rompere le stratificazioni esistenti nel mercato produttivo e non andare perseguendo di volta in volta la serie di esperienze, fallimentari o vittoriose, che si attuano nel cinema.

caratterizzarlo come regista commerciale, qualificarlo come artigiano, negargli il titolo di *autore* » (19).

È ancora da osservare che il processo d'instaurazione dell'industria cinematografica brasiliana si va attuando sulla base di una legislazione relativamente protezionistica, nella misura in cui essa si conforma agl'interessi dei grandi importatori di film. In teoria il governo tende ad aiutare il nostro cinema; in pratica l'intervento statale si limita alla censura *a posteriori* dei film nazionali o alla mutilazione delle opere straniere più significative, mirando, con un atteggiamento tipico dell'estremismo dirigistico che ci governa (e grazie al quale la censura resterà più che mai affidata alla giurisdizione dell'apparato poliziesco) alla castrazione della libertà di espressione. Strumento principale di tale politica, la barriera economica costituita dai cicli che un film deve percorrere prima di trovare una sua collocazione nel mercato. Ma nei paesi ad economia sviluppata questo non accade, poiché l'industria cinematografica è indissolubilmente legata ai complessi economico-finanziari: è da questa circostanza che nascono i rigorosi controlli esercitati fin dalla prima concezione del film (20).

Affidare la censura al Ministero dell'Educazione e Cultura non ha senso (prescindendo dal fatto che i titolari di tale dicastero hanno in genere poca cultura e non molta educazione), se si considera che lo Stato attua « organicamente » una limitazione alla libertà creativa, con l'ausilio anche di organismi fiancheggiatori (associazione dei padri di famiglia, clero, enti parareligiosi, ecc.), tutti uniti in un solo obiettivo: il mantenimento dello *status* attuale. La soluzione sta nella radice dei problemi brasiliani: l'emancipazione del cinema brasiliano si collega a una serie di riforme di base che debbono esser realizzate nella struttura sociale, economica e politica del Brasile (21). Occorre verificare che in Brasile si rinnova la medesima isterica caccia alle streghe del periodo maccartista. Fra Golbery e MacCarthy vi è solo una differenza di nazionalità: null'altro.

---

(19) GLAUBER ROCHA: *Revisão critica do cinema brasileiro* (ed. Civilizaçao Brasileira, Rio de Janeiro, 1963, pag. 14).

(20) In certo modo il problema è bene esposto da Glauber Rocha nel libro citato.

(21) Si veda ad esempio quel che accadde a F.S. Fitzgerald quando lavorò ad Hollywood: i suoi soggetti subirono un autentico processo di massificazione e vennero diluiti in funzione del dubbio gusto del pubblico, gusto manipolato dai produttori americani, che in definitiva si appigliano alle formule commerciali più redditizie.

3) *La conquista dei mercati, obiettivo principale*

Nessuna produzione — di spazzolini da denti come di film — esiste senza un mercato. Il mercato cinematografico brasiliano — se si eccettua l'asse Rio de Janeiro-San Paolo e le città poste sotto la sua influenza geografica ed economica — in pratica non esiste, essendo nelle mani delle case di distribuzione straniere (massimamente, com'è ovvio, di quelle americane), che impongono la produzione dei propri paesi di origine. Eufemisticamente si afferma che quello brasiliano è un mercato aperto, ma basta dare un'occhiata al giro della distribuzione degli ultimi cinque anni per verificare come la produzione straniera domini totalmente.

Gli sforzi che il cinema brasiliano va compiendo per inserirsi nei mercati esteri sono apprezzabili, ma questa penetrazione costituirà una fonte sicura di reddito solo quando si saranno attuate delle forme legali che consentano la totale commerciabilità del nostro prodotto filmico in termini di collocazione internazionale. Se è vero, però, che non abbiamo alcun dominio sul nostro stesso mercato interno, legati come siamo alla produzione e alla distribuzione straniera, vi è da chiedersi in quali termini potrà attuarsi l'espansione del film brasiliano. Non si deve ipotizzare il mercato esterno come la principale fonte di proventi finanziari, quando esso — anche presupponendo l'esistenza di un dominio del mercato interno che in realtà manca — è appena una fonte sussidiaria, che non può consentire un massiccio recupero del capitale, ma un lucro liquido puro e semplice, da considerarsi dopo aver dedotto le spese di produzione; in sostanza, una sorta di lucro straordinario.

Il nuovo cinema brasiliano, malgrado tutti gli aiuti, finanziamenti e altri palliativi, si infrange contro la grande barriera costituita da un mercato privo di qualsiasi potere, nel quale anche solo il recupero dei costi di produzione si perde in una serie di strozzature, che vanno dalla importazione illimitata di film stranieri alla inesistenza di basi industriali e alla carenza di una politica creditizia che risponda alle specifiche esigenze della produzione cinematografica. Il problema dell'emancipazione economica del cinema brasiliano non si risolve coi finanziamenti paternalistici (e sottoposti alle ingerenze di ordine politico) come le sovvenzioni della Commissione di Aiuto all'Industria Cinematografica (CAIC) o l'avaro portafoglio del Banco del Brasile.

Il problema va affrontato in una prospettiva più ampia, dalla riforma della tassazione al meccanismo del rientro dei capitali che sia

basato su una percentuale degl'incassi, dalle importazioni alla creazione delle industrie di base, dalla programmazione obbligatoria agl'incentivi per la produzione di cortometraggi.

Se si considera la recente polemica fra il Gruppo Esecutivo dell'Industria Cinematografica (GEICINE) e il gruppo del « cinema nôvo » (DIFILM) a proposito del progettato Istituto Nazionale del Cinema, è agevole cogliere una completa impreparazione in entrambi i contendenti nell'analizzare la struttura del cinema brasiliano in una prospettiva concreta: i primi si preoccupano essenzialmente di una soluzione perfetta dal punto di vista legislativo, i secondi perseguono un'esasperata politica di gruppo; ma a parte certe differenze di terminologia, le preoccupazioni sono le stesse.

In altre parole, nel gruppo del « cinema nôvo » non mi pare che esista alcuna traccia di un autentico profondo legame fra i singoli componenti; la qualità politica delle parti che compongono il tutto non ha significato a causa delle sue contraddizioni di fondo, che emergono dalle opere stesse che da quel gruppo vengono prodotte — basti confrontare Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha con Joaquim Pedro de Andrade o Carlos Diegues —, mentre il gruppo sopravvive come strutture, come gruppo di azione, attento a non far troppo palesi le contraddizioni di ciascuno dei suoi componenti.

4) *La tesi e il fatto*

Oggi come oggi, pressato dagli stessi condizionamenti del tempo per cui si crea una storia nella misura in cui la si vive, al produttore di cultura non può mancare una visione politica del proprio tempo. Tale visione, naturalmente, deve riflettersi non solo nella sua opera creativa ma anche nella sua attività come essere sociale. Non si tratta, come potrebbe sembrare a prima vista, di un semplice proselitismo epidermico, ma di esplicare l'attività individuale in accordo con l'atteggiamento politico espresso dall'opera (e viceversa).

Afferma Kenneth Tynan che perfino l'acquisto di un pacchetto di sigarette è un atto politico, comporta una determinata presa di posizione. Ora, il « cinema nôvo » in pratica tende sempre più ad affermarsi in funzione delle individualità e non globalmente, vale a dire che va attuando un processo di affermazione individuale che si sovrappone alla globalità del cinema brasiliano. L'azione che da qualche tempo viene promossa dal gruppo DIFILM conferma tale affer-

mazione, visto ch'essa si sottrae all'ampliamento del mercato produttivo (nel senso commerciale, industriale, legislativo della parola), limitandosi invece alla lotta per il dominio di quella modesta fascia del mercato che nei grandi centri — in pratica, lungo l'asse Rio-San Paulo — alimenta avaramente il cinema brasiliano.

Nell'ambivalenza tra le posizioni politiche espresse attraverso le opere e quelle assunte nella vita sociale, chi ci rimette è il cinema. Si può addirittura affermare che la vitalità critica del cinema brasiliano si diluisce sempre più in funzione dell'atteggiamento di questa fascia di pubblico, nel quale l'intellettuale da caffè si mescola al militante radicale di sinistra.

Nella lotta comune — l'emancipazione del cinema brasiliano, la ricerca di un nostro linguaggio, il superamento delle strettoie di ordine economico e legislativo — il cinema come strumento rivoluzionario conseguirà il suo scopo nella misura in cui gli attuali esponenti del « cinema nôvo » dimenticheranno che oggi è forse più importante essere politici che artisti. È possibile che fare dei film, nell'epoca che attraversiamo, non sia la cosa più utile. Il film rivoluzionario, in effetti, dovrebbe essere la naturale conseguenza dell'atto rivoluzionario decisivo.

Ritratto di Roman Polanski

di GIANNI RONDOLINO

Quell'uomo « piccolo, biondo, con un curioso profilo d'uccello fuggito da un quadro di Max Ernst, vestito come un dandy, pettinato alla Marlon Brando », come l'ha definito Claude Costes (1), mi apparve a Tours nel 1962, la sera della premiazione del suo straordinario *Ssaki* (t.l.: Mammiferi), rincantucciato in un angolo della sala, timido e sfuggente, quasi spaesato in un mondo evidentemente diverso dal suo interiore, complesso e personalissimo; eppure acceso d'una intelligenza sottile ed ironica, divertito osservatore d'una umanità varia e un poco mondana, curioso di tutto e di tutti, anche se chiuso in se stesso dietro la barriera protettiva d'una apparente indifferenza e d'una angelica inafferrabilità. Era Roman Polanski, autore di alcuni cortometraggi, ex-allievo della Scuola di cinematografia di Lodz, interprete di alcuni film di Wajda, di Munk e di altri registi polacchi, segnalatosi l'anno prima sempre a Tours per il grottesco *Le gros et le maigre* e il medesimo anno a Venezia per il suo primo lungometraggio *Noz w wodzie* (t.l.: Il coltello nell'acqua), una delle speranze insomma del nuovo cinema polacco (2). A distanza di sei

(1) C. Costes: *Entretien avec Raymond Polanski*, in « Positif », n. 33, Parigi, aprile 1960, p. 12.

(2) Per una breve notizia bio-filmografica su Polanski, in relazione anche alla situazione del cinema polacco contemporaneo, si vedano, tra l'altro: *Il cinema polacco*, Quaderni di « Conoscersi », n. 40-41, Roma, settembre 1962, p. 71; *16 polacker*, in « Tidskriften Chaplin », n. 31, Stoccolma, ottobre 1962, pp. 198-199; Ph. Haudiquet, *Nouveaux cinéastes polonais*, « Premier Plan », n. 27, Lione, febbraio 1963, pp. 123-130 e 140; *Skizzen zum polnischen Film*, Dokument Nr. 1 zur Zeitschrift « Film 63 », Berna, aprile 1963, pp. n. n.; *Le cinéma polonais*, « Image et Son », n. 170-171, Parigi, febbraio-marzo 1964, pp. 168-171; P. Cowie: *International Film Guide 1967*, Amsterdam, 1966, pp. 22-26.

anni, un po' meno « piccolo », leggermente ingrassato e non troppo « dandy » — come ci appare nel personaggio del giovane assistente del professore in *The Vampire Killers* (Per favore, non mordermi sul collo!) — se non è più una speranza della cinematografia del suo paese, avendo infatti lavorato sempre in Occidente, in particolare in Gran Bretagna, essendo quindi un regista eminentemente « internazionale » o apolide, è di certo invece una « presenza » valida e stimolante del cinema mondiale d'oggi, un autore con cui bisogna fare i conti, che non è possibile trascurare o misconoscere, del quale è opportuno tracciare un ritratto, sia pure provvisorio.

Nato nel 1933 a Parigi, Roman Polanski entrò giovanissimo nel mondo dello spettacolo. Come ricorderà in seguito (3), ebbe sempre una viva passione per il teatro e per il cinema, e all'età di quattordici anni già calcava le scene. Come attore cinematografico fece la sua prima apparizione sullo schermo nel 1953 in un episodio del film polacco *Trzy opowiesci* (t.l.: Tre racconti) e l'anno successivo fu uno degli interpreti di *Pokolenie* (t.l.: Generazione) di Andrzej Wajda (4); ma l'interesse per il cinema e la sua conoscenza dei migliori film dell'epoca risalivano a parecchi anni prima, quando si compiaceva di certe atmosfere soffocanti, di certi ambienti chiusi, ch'egli rintracciava in alcune opere del cinema americano ed inglese, come *The Lost Weekend* (Giorni perduti) di Billy Wilder o *Odd Man Out* (Il fuggiasco) di Carol Reed (5). Ambienti ed atmosfere che egli riprodurrà più tardi, con moduli espressivi differenti e con significati più ampi, in alcuni suoi cortometraggi e soprattutto in uno dei suoi lungometraggi più ricchi e complessi, *Repulsion* (Repulsione).

Questa duplice attività in teatro ed in cinema, lo accosterà sempre più da un lato al mestiere dell'attore e ai problemi estetici e pratici ad esso connessi, dall'altro al lavoro di sceneggiatura e di regia, prima come allievo della Scuola superiore di cinema di Lodz, poi, e

(3) Cfr. C. COSTES: *Entretien avec Raymond Polanski*, cit., p. 12.

(4) Per le interpretazioni cinematografiche di Polanski, si veda la filmografia in calce al presente saggio.

(5) « Cela répond à ce que j'aime dans le cinéma: l'atmosphère. Et j'aime aussi quando on oublie, quand on s'enferme... J'aime m'enformer. Je me souviens: quand j'avais 12, 14 ans, j'aimais les atmosphères qui venaient de... Que sais-je?... Enfin, les intériseurs clos, étouffants... Et j'aimais des films comme *Lost Weekend*, *Odd Man Out*... Surtout *Odd Man Out*, ce film injustement méprisé et que e trouve magnifique, fantastique », dichiarazioni di Polanski a Michel Delahaye e Jean-André Fieschi (cfr. *Paysage d'un cerveau, entretien avec Roman Polanski*, in « Cahiers du Cinéma », n. 175, Parigi, febbraio 1966, p. 47).

contemporaneamente, come assistente di Jean-Marie Drot e di Andrzej Munk e come autore di alcuni cortometraggi quasi d'amatore (6). È proprio in questo periodo di formazione artistica e tecnica, che si svilupperà in Polanski, sempre più chiaro ed esplicito, il suo mondo poetico; che già appare conchiuso e maturo, seppure passibile di ulteriori approfondimenti, nei due cortometraggi che realizzerà nel 1958 e nel 1959, il primo come lavoro estivo tra un corso e l'altro della Scuola di cinema — una specie di compito delle vacanze —, il secondo come prova d'esame per il diploma di regista. Si tratta di *Dwaj ludzie z szafa* (t.l.: Due uomini e un armadio) e di *Gdy spadaja anioly* (t.l.: Quando gli angeli cadono), che non soltanto attireranno su di lui l'attenzione della critica cinematografica specializzata, soprattutto francese ed anglosassone, ma costituiranno il punto di partenza di un discorso filmico sempre più ampio e profondo e al tempo stesso i poli tematici attorno ai quali si svilupperà la sua opera.

« Je sais seulement qu'il y a deux choses en moi. D'un côté, je suis très sentimental, romantique, baroque, de l'autre, je suis très rigoureux. Et quand je fais un film, je me discipline beaucoup. Il y a des tas d'idées qui me traversent l'esprit et que je m'oblige à rejeter au nom d'une discipline. Cela répond aussi à ce que je faisais avant de faire du cinéma: dans la peinture, le dessin, etc., ce que je faisais était très sec, très rigoureux » (7), così Polanski; e proprio in questa dichiarazione è possibile intravvedere le componenti essenziali della sua poetica, sempre in bilico tra l'invenzione fantastica e il rigore dello stile, tra l'adesione al surrealismo e l'esigenza della concretezza e della razionalità. La « presenza » degli oggetti, delle

(6) Prima di *Dwaj ludzie z szafa*, Polanski ha realizzato un breve film a colori di 45 m. sui sogni di alcuni ragazzi a proposito di una bicicletta — *Rower* (t.l.: La bicicletta, 1955) — e una specie di documentario sugli « uligani », i giovani teppisti polacchi, girato all'interno della Scuola superiore di cinema di Lodz durante il ballo annuale degli allievi — *Rozbijemy zabawe* (Impediamo il ballo, 1957) — per il quale Polanski corse il rischio di essere espulso dalla scuola (cfr. i suoi ricordi in: C. Costes: *Entretien avec Raymond Polanski* cit., p. 13). Per altre notizie sul suo lavoro d'attore, d'assistente, di regista di cortometraggi e sui suoi studi (Polanski ha fatto anche il pittore e ha seguito i corsi dell'Accademia di Belle Arti), oltre a: *Paysage d'un cerveau* cit., si vedano: A. Cervoni e B. Stora: *Entretien avec Roman Polanski*, in « Contre-Champ », n. 5, Marsiglia, aprile 1963, pp. 5-10, e *Entretiens avec trois réalisateurs polonais*: *Roman Polanski*, in « Script », n. 8, Bruxelles, maggio 1963, pp. 27-33.

(7) Cfr. *Paysage d'un cerveau* cit., p. 47.

cose, dei personaggi, nei suoi film — in modo ancor più evidente nei suoi cortometraggi —, la loro concreta e tutta realistica rappresentazione è in certo modo deformata dal suo gusto barocco per l'esagerazione e il meraviglioso, cosicché ne risulta una realtà poetica ambivalente, aperta a molteplici e contrastanti interpretazioni, ambigua e al tempo stesso lucida nella sua multiforme apparenza. La realtà fenomenica è filtrata attraverso il simbolismo e il grottesco, e in tal senso la sua concezione dell'arte rientra nella poetica barocca e, in parte, romantica; ma una delle radici fondamentali dell'opera polanskiana è certamente il surrealismo. « Je dois avouer que c'est au surréalisme que je dois ma formation » ricorderà Polanski a Yves Kovacs (8), e anche se in seguito altre correnti artistiche e ideologiche lo attireranno e sempre più si orienterà verso un « cinema dell'assurdo » e dell'« umor nero » che solo indirettamente si richiamerà al surrealismo (« En ce qui me concerne, l'expérience surréaliste m'aura beaucoup apporté, mais je l'ai assimilé et je suis amené à explorer d'autres voies ») (9), è indubbio che i suoi primi film, e talune parti di quelli successivi, risentono ampiamente, e direi costituzionalmente, della sua esperienza surrealista, della sua conoscenza diretta dei quadri di Dali, di De Chirico, di Ernst, di Matta ecc. e dei film di Buñuel e dell'avanguardia classica.

Già *Dwaj ludzie z szafa* inizia e termina con una immagine che si rifà alla pittura e al cinema dei surrealisti e richiama alla memoria alcuni paesaggi « metafisici » di De Chirico e il finale di *Un chien andalou*: due uomini che escono dal mare trascinandosi dietro un guardaroba con grande specchiera su una spiaggia deserta, per rientrarvi alla fine dopo essere stati cacciati dal paese. Il film è tutto costruito sui simboli ma, come avviene nella migliore arte surrealistica, essi si evidenziano in immagini « realistiche » pregnanti, in cui il contrasto tra il naturalismo degli oggetti e l'assurdità o la stranezza delle situazioni fa scaturire una sensazione di angoscia o anche semplicemente di attesa che trasporta lo spettatore in un mondo lontano, surreale appunto, in cui è possibile stabilire dei nuovi rapporti con le cose. Il soggetto è semplice, schematico, come semplice e schematico è il tema che lo sottende, e può essere sintetizzato con le stesse parole dell'autore: « Due uomini escono dal mare portandosi un

(8) Y. KOVACS: *Témoignages recueillis*, in *Surréalisme et cinéma*, t. II, « Etudes Cinématographiques », n. 40-42, Parigi, estate 1965, p. 171.
(9) *Ivi*, p. 173.

armadio ed entrano nella città, cioè nella vita; ma proprio a causa di quest'armadio non possono trar profitto dalla vita. Ho voluto così mostrare, aggiunge Polanski, una società che rigetta l'uomo non conformista o afflitto, ai suoi occhi, da una tara morale o fisica » (10).

L'elemento mitologico presente nel tema — la nascita della vita dal mare — è da Polanski ribaltato, anzi distrutto nel momento stesso in cui è stato individuato e rappresentato dal regista, come bene ha messo in rilievo Wilfried Berghahn (11), e tutto il racconto scorre su un binario rigorosamente realistico ma continuamente sotteso da un impegno ideologico e formale di marca surrealistica. La natura si fa personaggio, più che delimitare l'azione la condiziona, si inserisce nel discorso poetico; e i fatti si accalcano, in un accostamento sempre più stretto e drammatico, fino alla soluzione finale: il rifiuto degli estranei da parte della comunità conservatrice e reazionaria e il loro ritorno al nulla, sperduti nell'immensità del mare. La violenza delle immagini, quell'esplodere degli istinti e della volontà di sopraffazione, che può ricordare Buñuel e in particolare *Los olvidados* (I figli della violenza) (12), costituisce soltanto il tessuto connettivo del film, che nei rigorosi limiti formali dell'inizio e della fine si allarga su prospettive nuove, più ampie di quelle della vecchia avanguardia, risultando una lente deformante attraverso la quale la realtà è indagata nelle sue componenti essenziali o, se si vuole, uno specchio in cui si riflette deformata, ma più vera, la realtà contemporanea (e non per nulla l'armadio ha una grande specchiera al centro).

Come in altri autori cinematografici d'oggi, i suoi compatrioti Lenica, Borowszyk, Skolimowski (13) o, per certi versi, l'inglese

---

(10) Cfr. C. Costes: *Entretien avec Raymond Polanski* cit., p. 13.

(11) W. Berghahn: *Zwei Männer. Versuch über Polanskis Kurzfilme*, in « Filmkritik », a. VII, n. 9, Francoforte, settembre 1963, pp. 411-416.

(12) Lo stesso Polanski ha riconosciuto: « Dans *Deux hommes et une armoire*, on sent l'influence de *Los Olvidados* » (cfr. Y. Kovacs: *Témoignages recueillis* cit., p. 172). Si legga anche quanto scrisse in proposito Jonathan Harker: « in some ways the brutality is quite reminiscent of that in *Los Olvidados*; in spite of one murder too many at the end of the Polish short, I find it altogether less forced and self-conscious than Buñuel's film » (cfr. J. Harker: *Two Men and a Wardrobe*, in « Film Quarterly », Berkeley, vol. XII, n. 3, primavera 1959, p. 55).

(13) Jerzy Skolimowski è stato cosceneggiatore di Polanski in *Noz w wodzie* (t.l.: Il coltello nell'acqua). Si leggano le opinioni di Polanski sull'amico: « Jaime beaucoup Skolimowski, mais en général on ne l'aime guère. Il est sûr de lui, insolent, provocant: on n'aime pas beaucoup ça. Les gens aiment qu'on soit humble, et qu'on dise qu'on aime Paris, ou Varsovie, qu'on s'y sent bien et que les gens y sont si gentils... Or, Skolimowski n'a jamais dit des choses

d'origine cecoslovacca Reisz (14), la rivolta contro la società, il rifiuto di certe convenzioni borghesi, l'aspirazione a una vita più genuinamente umana e libera si esprimono in termini a un tempo grotteschi e lirici, in cui a volte la comicità più esplicita o, all'opposto, la più intensa liricità trasferiscono il « realismo » delle immagini in un'atmosfera di distaccata contemplazione, di lucida osservazione dei fatti. Ma in Polanski prevale l'elemento grottesco, quell'atteggiamento barocco di cui s'è detto, che è un po' un filtro attraverso cui devono passare le immagini per essere caricate di quei valori simbolici che sempre sottendono la sua opera e che in certi casi lo porta sul terreno pericoloso del formalismo e del compiacimento figurativo o dell'esagerazione drammatica.

La dilacerazione dei contenuti borghesi non è mai in Polanski anche la dilacerazione della forma, che è invece sempre rigorosa, controllata nei minimi dettagli, semmai dilatata sino a comprendere le molteplici implicazioni contenutistiche insite nel tema dei suoi film, come bene dimostrano già i suoi primi esperimenti di regia, questo *Dwaj ludzie z szafa* e il successivo *Gdy spadaja anioly,* e come convaliderà l'eccellente ruiscita di *Ssaki,* certamente la sua opera formalmente più rigorosa. La tensione drammatica si crea per l'accumularsi delle singole immagini e delle singole sequenze, che hanno una loro autonomia formale, un loro significato indipendente, ma che, una sull'altra, si caricano di precise indicazioni tematiche; sicché questo continuo altalenare dell'elemento grottesco e di quello lirico, della poetica romantica e di quella razionalista, delle reminiscenze surrealistiche e di quelle kafkiane trova una unità espressiva e una coerenza artistica nell'esemplare controllo della forma, che Polanski dimostrò di possedere anche nel saggio di diploma del 1959.

Gdy spadaja anioly (t.l.: Quando gli angeli cadono) è, a un primo esame, sostanzialmente diverso dal film precedente, molto meno simbolico, meno influenzato dall'esperienza surrealista dell'autore, più legato a un contenuto tradizionale, di derivazione tardo-romantica e

---

comme ça. Et il n'en dit toujours pas. Mais je l'aime beaucoup, car il a beaucoup de talent. Bien sûr, il est arrogant. Et alors?... » (cfr. *Paysage d'un cerveau* cit., p. 48).

(14) Karel Reisz, che nei protagonisti maschili dei suoi film si rifà a una concezione del mondo vicina a quella di Polanski, ebbe a scrivere, a proposito di *Dwaj ludzie z szafa,* che esso costituiva « la rivelazione » del Festival del cinema sperimentale tenutosi a Bruxelles nel 1958 (cfr. K. REISZ: *Experiment at Brussels,* in « Sight and Sound », vol. XXVII, n. 5, Londra, estate 1958, p. 232).

decadente. Il film narra, servendosi abbondantemente di flash-backs, la storia di una vecchia guardiana di latrine che ricorda il passato, la giovinezza, l'amore, la guerra, il figlio, il duro lavoro, mentre ora, nei giorni monotoni del suo mestiere umile e sgradevole, è ignorata dal vario e mutevole pubblico maschile che affolla il suo « ufficio ». Il contrasto tra il passato e il presente, tra il calore e l'umanità della sua esistenza e la freddezza e l'anonimità dei suoi attuali rapporti umani e sociali, è maggiormente sottolineato da Polanski con l'impiego sapiente d'un montaggio frammentario e l'uso d'un colore che mette in rilievo, a volta a volta, con le sue tonalità grige e azzurre o, all'opposto, squillanti e cromaticamente ricche i diversi tempi della storia della protagonista. Anche sul piano più strettamente stilistico, non si possono non notare taluni squilibri formali, una non completa padronanza della materia narrativa e drammatica; ma il discorso poetico di Polanski è tuttavia chiaro e si inserisce, in una prospettiva storica che tien conto delle opere successive, nella « Weltanschauung » propria dell'artista.

Presentato al pubblico soltanto nel 1965 a Parigi (15), quasi contemporaneamente a *Repulsion*, il suo primo lungometraggio girato in Gran Bretagna, *Gdy spadaja anioly* invita a un raffronto di temi e di stili, proprio sulla traccia della dimensione onirica dei due film, sia pure di significato diversissimo: là gli incubi e le ossessioni di una giovane malata, qui i ricordi e le nostalgie di una vecchia sola. E certo la differenza è molta, ma a bene osservare l'interesse di Polanski è sempre rivolto allo studio d'una coscienza, all'indagine approfondita d'un mondo morale e spirituale insolito, abnorme o anche solo sconosciuto, che in genere la società rifiuta o ignora perché, come si è accennato più sopra, « rigetta l'uomo non conformista o afflitto, ai suoi occhi, da una tara morale o psichica », come i protagonisti di *Dwaj ludzie z szafa*. Qui l'intento moralistico o anche soltanto il compiacimento sentimentale, che non è difficile rintracciare in più d'una pagina, nel passato della vecchia eroina come nel suo squallido presente, costituisce una delle componenti di base dell'intera struttura del racconto; laddove, in *Repulsion*, è completamente assorbito e annullato nel lucido esame psicanalitico d'un com-

(15) In un programma antologico di cortometraggi di diversi autori in un *cinéma d'essai*; se ne veda la recensione, tra l'altro, in: F. KIENER: *Pour Polanski*, in « Cinéma 65 », n. 101, Parigi, dicembre 1965, p. 121. PH. HAUDIQUET ne scrive diffusamente nel suo volume *Nouveaux cinéastes polonais* cit., pp. 125-127.

portamento, o meglio nella rappresentazione in termini freudiani del decorso d'una nevrosi. Ma l'assunto rimane immutato e, in un linguaggio differente, il tema è ancora una volta quello dell'analisi, deformata e deformante (e in questo senso ancor più aperta e illuminante) d'una condizione umana, che è anche evidentemente una condizione sociale, e come tale ingloba un giudizio sull'intera società. Può darsi, secondo quanto ha dichiarato lo stesso Polanski (16), che il film corrisponde a ciò che gli piace *vedere* al cinema piuttosto che a ciò non gli piace *fare* — e sotto questa luce esso è veramente un saggio di diploma, fatto per gli altri più che per sé —, ma nella sua filmografia occupa un posto non trascurabile, anche al di là dei suoi innegabili pregi formali. Contiene insomma, unitamente a *Dwaj ludzie z szafa,* le premesse, in parte già realizzate, d'un discorso poetico di ampio respiro, che verrà sempre meglio precisandosi nel corso delle opere successive. Con *Le gros et le maigre,* girato in Francia nel 1961, e con *Ssaki,* girato l'anno dopo in Polonia, siamo infatti in pieno « clima » polanskiano: i due film costituiscono quindi l'introduzione indispensabile alla conoscenza del Polanski « maggiore », inteso quest'ultimo termine in senso quantitativo più che qualitativo.

Le gros et le maigre ha la struttura dell'apologo. È una favola per grandi che l'autore racconta servendosi di simbolismi e paradossi propri d'un « conte philosophique », d'una parabola dall'intento didascalico; ma è passibile d'una lettura a molteplici livelli. Innanzi tutto c'è il soggetto, che è tutto centrato sul tema del rapporto d'interdipendenza tra padrone e servo: un uomo grasso e prepotente, seduto placidamente in poltrona, che si fa servire da un piccolo uomo indifeso, il quale è costretto non soltanto ai lavori più umili ma anche a rallegrarlo suonando e ballando. Poi c'è l'ambiente naturale e sociale che fa da sfondo alla grottesca vicenda, ed è un paesaggio squallido, una casupola arroccata in cima a una collina deserta, in lontananza una città irrangiugibile, in primo piano una serie di oggetti quotidiani. Infine c'è lo stile del racconto, che ha le cadenze del balletto, scanzonato e un po' irritante, sorretto da una musica invadente, che spesso condiziona le immagini. I significati che ne possono scaturire, anche in chiave freudiana, sono parecchi, dall'ambiguità del rapporto padrone-servo e del suo possibile ribaltamento alle implica-

(16) « Ainsi, *Quand les anges tombent* correspond plutôt à ma nature qu'à ma discipline. Et ça correspond aussi plus à ce que j'aime *voir* au cinéma qu'à ce que j'aime *faire* » (cfr. R. POLANSKI, in *Paysage d'un cerveau* cit., p. 47).

zioni di carattere politico-sociale che la storia ha in sé, e si affidano soprattutto ai particolari che Polanski mette in mostra, alle indicazioni che fornisce allo spettatore per mezzo di questa o quella sottolineatura visiva o sonora. Ma il regista pare quasi compiacersi delle molteplici e contraddittorie interpretazioni che il suo film potrà far nascere (17) e si appaga di questo suo gusto distruttivo di miti e convenzioni, affidandosi in primo luogo alle immagini e alla recitazione degli attori, uno dei quali (il « magro ») è lui stesso, per divertirsi alle spalle della società. Cosicché proprio sul terreno dello stile si deve condurre l'analisi dell'opera, che altrimenti può sfuggire, nel suo genuino significato, alla comprensione dello spettatore, smarrendosi dietro le interpretazioni più disparate.

E qui ritorna il motivo del grottesco e del barocco, cioè del bisogno di Polanski di deformare la realtà per coglierne l'aspetto o gli aspetti riposti; un grottesco e un barocco che si possono manifestare esteriormente nella ridondanza dello stile figurativo e narrativo secondo la lezione del miglior Welles (18) — come avverrà, ad esempio, in *Repulsion* —, e interiormente nella caratterizzazione dei personaggi entro uno schema figurativo che si potrebbe definire classico quale appare soprattutto in *Ssaki* e in *Cul-de-sac.* Ed è proprio quel gusto dell'« humour qui s'attache à un personnage » (19) che fa dei film di Polanski, e di *Le gros et le maigre* in particolare, degli esempi eccellenti di « commedia degli equivoci », i cui protagonisti si dilaniano reciprocamente sul filo d'una incomprensione totale, chiusi in mondi incomunicabili, in cui regna per lo più la legge dell'assurdo.

La danza grottesca dell'omino magro e indifeso, di questo « Charlot modèle réduit » (20), attorno al grasso e ributtante padrone fannullone assume allora i toni d'una feroce e impietosa condanna

---

(17) Si veda, tra l'altro, l'interessante studio di W. BERGHAHN: *Zwei Männer. Versuch über Polanskis Kurzfilme* cit., p. 412-415.

(18) Tra i registi preferiti da Polanski, Orson Welles è al primo posto (cfr. *Paysage d'un cerveau* cit., p. 50; A. CERVONI e B. STORA: *Entretien avec trois réalisateurs: Roman Polanski* cit., p. 32). Si legga questo giudizio di Polanski su *Citizen Kane*: « Toute oeuvre nouvelle est donc une synthèse. Ainsi, *Citizen Kane* est une magnifique synthèse de tout le cinéma, mais c'est bien plus que cela » (cfr. Y. KOVACS, *Témoignages recueillis* cit., p. 173).

(19) « J'aime beaucoup ces personnages dont on ne sait pas très bien ce qu'ils représentent clowns ou clochards, qui nous touchent on ne sait pourquoi. Je n'ai pas la goût de l'humour de situation, mais de l'humour qui s'attache à un personnage. Un humour un peu absurde » (cfr. A. CERVONI e B. STORA: *Entretien avec Roman Polanski* cit., p. 8).

(20) Secondo la definizione di Jacques Chevallier (cfr. J. CHEVALLIER: *Autour d'une chaise*, in « Image et Son », n. 147, Parigi, gennaio 1962, p. 19).

della società nelle sue attuali strutture economico-sociali, ma si allarga a comprendere anche, nelle sue implicazioni tematiche come appaiono dalla dimensione comica che Polanski ha voluto dare alla sua opera, il complesso contenuto esistenziale degli stessi rapporti umani e sociali, il loro risvolto drammatico, la loro vera natura. Senza voler caricare oltre misura un film, che per dimensioni e portata poetica è certamente « minore » nella filmografia polanskiana, di significati filosofici ed ideologici che potrebbero incrinarne la struttura artistica fino a distruggerla — e d'altronde *Le gros et le maigre* non è privo di scompensi e d'un troppo compiaciuto ed insistito gusto per gli eccessi figurativo e drammatici —, non si può non rilevarne la pregnanza del messaggio e la sua stessa ambiguità. Una ambiguità che, come nella maggior parte degli altri film di Polanski, permette una lettura polivalente dell'opera, la quale si basa tuttavia su una precisa *Weltanschauung* che esclude il compromesso con l'inerte passato, aperta com'è alle sollecitazioni dell'impegno morale, prima ancora che artistico, di liberare l'uomo contemporaneo dai miti e dai costumi che ancora lo affliggono.

Discorso analogo si deve tenere per *Ssaki*, girato nel 1962 in Polonia (dopo la « vacanza » parigina dell'anno precedente) unitamente al suo primo lungometraggio, in cui Polanski porta alle estreme conseguenze contenutistiche e formali i temi sparsi qua e là nei film precedenti, questa volta raccolti e depurati in una superiore unità stilistica, che fa di questo piccolo film non soltanto un modello del genere ma anche il risultato espressivo più alto raggiunto dall'autore. *Ssaki* è anch'esso un apologo, anch'esso con due soli personaggi sullo sfondo di un paesaggio emblematico — nel caso specifico una pianura coperta di neve con radi alberi —, anch'esso sulla condizione dell'uomo d'oggi nella sua vita di relazione; ma il rigore della rappresentazione, senza la minima sbavatura o il minimo eccesso formale, invita a un maggiore approfondimento dei singoli momenti narrativi, a una più concreta individuazione dell'impegno di Polanski a demitizzare la nostra società (21).

Questi due uomini sperduti nell'immensità dei bianchi spazi ovattati (come più tardi i tre uomini « misteriosi » nella sequenza iniziale di *The Vampire Killers*), chiusi in un mondo lontanissimo dal nostro quotidiano, dai riflessi surrealistici pur nella sua concre-

---

(21) Rimando il lettore a quanto ho scritto a proposito del film su queste colonne; vedi G. RONDOLINO: *Cortometraggi a Tours*, in « Bianco e Nero », a. XXIV, n. 1-2, Roma, gennaio-febbraio 1963, p. 142.

tissima « realtà » — anzi, forse proprio a causa di questa sua concretezza figurativa —, rappresentano evidentemente *l'uomo* nei suoi più differenti aspetti: la ragione e il cuore, l'egoismo e l'amore, la forza e l'astuzia, isolati nella loro individualità per essere meglio osservati. Come sotto una campana di vetro, o meglio sul tavolo d'un laboratorio, le loro azioni, i loro goffi tentativi di ingannarsi reciprocamente, sono analizzati nelle loro componenti essenziali, nelle loro motivazioni di fondo. Ma a differenza di altri autori che disseccano la realtà in una rappresentazione lucida quanto gelida dei fatti e dei personaggi, Polanski riesce a dar loro una dimensione umana, calando gli uni e gli altri in una atmosfera, rarefatta sì ma anche carica di tensione drammatica, che scuote nel profondo le coscienze, su un piano simile a quello raggiunto da Godard nella sua opera didascalica *Les carabiniers* (22). La lente deformante che ingrandisce i particolari mantenendo nelle giuste proporzioni l'insieme è sempre il grottesco, ma questa volta esso pare circoscritto entro limiti formali d'un assoluto rigore figurativo, quasi che le immagini fossero composte secondo canoni pittorici e grafici che possono richiamare alla memoria, oltre all'attività pittorica di Polanski, il cinema d'animazione, in particolare le opere di Lenica e di Borowczyk (23).

In questa sua funzione di ricapitolazione del primo periodo della carriera artistica di Polanski e di sublimazione poetica del suo discorso frammentario precedente, *Ssaki* può essere considerato un punto d'arrivo, una tappa fondamentale della sua evoluzione contenutistica e formale. Chiudendo l'epoca dei cortometraggi (24), e in maniera così splendente, esso permetterà un ampliamento di temi e di forme, di cui il contemporaneo *Noz w wodzie* è il primo promettente esempio.

---

(22) « Ah, *Les Carabiniers!* Formidable! » ha risposto Polanski a una domanda rivoltagli da Gretchen Weinberg a proposito del film di Godard (cfr. G. WEINBERG: *Interview with Roman Polanski*, in « Sight and Sound », vol. XXXIII, n. 1, Londra, inverno 1963-64, p. 33).

(23) A una domanda di Cervoni e Stora che vedevano in *Ssaki* una certa derivazione dallo stile dei disegni animati, Polanski rispose: « Evidemment, c'est le côté plastique d'ailleurs qui m'a tenté dans cette histoire » (cfr. A. CERVONI e B. STORA: *Entretien avec Roman Polanski* cit., p. 8). Tra gli autori polacchi ch'egli preferiva, Polanski aveva d'altronde indicato nel 1963 due soli nomi: Andrzej Wajda e Jan Lenica (cfr. G. WEINBERG: *Interview with Roman Polanski* cit., p. 33).

(24) Dopo *Ssaki* Polanski ha realizzato un solo mediometraggio, *Amsterdam*, girato nel 1963 e facente parte del film ad episodi di produzione internazionale *Les plus belles escroqueries du monde*.

Presentato nel 1962 alla XXIII Mostra di Venezia come « opera prima » e accoltovi favorevolmente dalla critica, anche se trascurato dalla giuria (25), *Noz w wodzie* si situa da un lato nel clima di rinnovamento contenutistico e formale che da alcuni anni si era creato negli studi cinematografici polacchi, richiamandosi più o meno esplicitamente alle contemporanee ricerche espressive dei giovani cineasti francesi, di Antonioni e di altri autori d'avanguardia; dall'altro sulla linea evolutiva dell'arte di Polanski che, affrontando per la prima volta le maggiori dimensioni del lungometraggio, ha tentato, con risultati invero discutibili, di dilatare e approfondire i temi dei suoi film precedenti, in un registro espressivo un poco di fuori del suo abituale. Non che siano assenti in *Noz w wodzie* le osservazioni acute del comportamento dei protagonisti, i particolari rivelatori d'una condizione umana e sociale colti e rappresentati in pochi tratti sapienti, i sottili rapporti tematici tra la storia, i personaggi e l'ambiente naturale e sociale; anzi, proprio su questi aspetti si basa il valore dell'opera, che se è discutibile non è certo trascurabile. Ma i modi della rappresentazione usati da Polanski prescindono quasi totalmente dal suo gusto del barocco e del grottesco, si rifanno a una drammaticità piuttosto lontana dalla sua abituale; e il comico, quando c'è, è riflesso, non direttamente scaturito dalle situazioni o dal comportamento dei personaggi.

Il film fu visto, al suo apparire in Occidente, soprattutto in rapporto alla situazione del cinema polacco dell'epoca, alle opere di Wajda e di Munk, e alla novità che esso costituiva, anche sul piano tematico, nel clima ancora un poco stagnante del rinnovamento di tutto il cinema dell'Est europeo; fu visto insomma sotto l'aspetto delle influenze e delle ascendenze artistiche e culturali, del suo valore di « testimonianza », anche se evidentemente non furono trascurati i lati più propriamente individuali (26). Si parlò anche di derivazioni dal cinema occidentale, dalla « nouvelle vague », con utili e interessanti accostamenti, che permisero di meglio comprendere il discorso di Polanski in relazione a consimili esperienze di

---

(25) Si veda, tra l'altro, L. AUTERA: *Troppe velleità fra i giovani*, in « Bianco e Nero », a. XXIII, n. 9-10, Roma, settembre-ottobre 1962, pp. 34-35.

(26) In particolare si leggano, per la critica italiana, S. D'ARBELA: *Venezia 1962: « Il coltello nell'acqua » di Polanski*, in « Conoscersi », n. 40-41, cit., pp. 106-108 (in parte ripreso e ampliato in: S. D'ARBELA: *Relativismo di Roman Polanski*, in « Filmcritica », n. 171, Roma, ottobre 1966, pp. 477-479) e M. MORANDINI: *La guerra è finita ieri. Note sul cinema polacco*, in *Film 1963*, a cura di V. SPINAZZOLA, ed. Feltrinelli, Milano, 1963, pp. 180-182.

altri giovani autori, anche al di fuori del « campo socialista »; si fece il nome di Antonioni. Un rapporto tra *Noz w wodzie* e *L'avventura* è infatti possibile, sia per metterne in rilievo le affinità tematiche e stilistiche, sia per sottolinearne le differenze, soprattutto riguardo alla diversa funzione del paesaggio nell'uno e nell'altro film, come ha fatto acutamente Walter Tecklenburg (27); ma si corre il rischio ovviamente di portare il discorso al di là dei semplici richiami filologici, di travisare il contenuto dell'opera analizzandone forse troppo schematicamente la forma. Poco si parlò, in ultima analisi, dell'aspetto più propriamente polanskiano del film.

Ora *Noz w wodzie* è essenzialmente un apologo, come *Le gros et le maigre*, come *Ssaki*, in cui lo sfondo sociale e umano della storia si dilata oltre ai confini propri del tempo e del luogo, per assumere i caratteri universali dell'« uomo nel suo mondo ». Questa avventura di due uomini e una donna soli su una barca a vela nell'ampio spazio vuoto d'un lago non è molto dissimile dalle precedenti storie narrateci da Polanski, i cui eroi, spesso in contrasto tra di loro, diventano i simboli della stessa condizione umana. C'è il contrasto tra i giovani e i vecchi, tra due generazioni rappresentate dallo studente un poco *beat* e dal giornalista affermato e « borghese »; c'è la crisi d'una società individuata nel rapporto convenzionale e freddo tra il giornalista e la giovane moglie; c'è la ribellione contro il conformismo e il desiderio di libertà totale, un poco confuso ma trascinante; ma tutto ciò, che può ritrovarsi in altre opere della cinematografia contemporanea, orientale ed occidentale, è visto da Polanski con occhi distaccati, interessati più al risvolto delle situazioni, alle loro motivazioni esistenziali, che alla loro relazione con l'attualità, in particolare con la società polacca degli anni sessanta. La lotta tra lo studente e il giornalista per l'affermazione della propria superiorità fisica e intellettuale, l'accumularsi dei fatti insignificanti, in una situazione sostanzialmente statica, fino all'esplosione del dramma e al suo contraccolpo non privo di ironia, sono gli elementi d'un discorso che va al di là della rappresentazione, che Polanski svolge tra le pieghe del racconto, accennando a qualcos'altro (28).

---

(27) W. TECKLENBURG: *Psychologischer Realismus*, in *Neuer polnischer Film*, « Cinema », a. IX, n. 35, Ginevra, s.a., pp. 442-444.

(28) I dialoghi di *Noz w wodzie* sono stati pubblicati, con alcune indicazioni di sceneggiatura, in tedesco in: R. POLANSKI: *Das Messer im Wasser*, in « Film », a. I, n. 3, Monaco, agosto-settembre 1963, pp. 25-32.

In questo senso *Noz w wodzie* non è soltanto il dramma della gioventù polacca che si dibatte tra le maglie, sempre più allentate, di una società conformista, e neppure il dramma più generale delle nuove generazioni, che vanno alla ricerca di nuovi ideali — anche se questo aspetto della questione è trattato, sia pure marginalmente, nel film (e basterebbe porre attenzione al nome di uno degli sceneggiatori, Jerzy Skolimowski) —; ma è l'osservazione acuta e polemica del cerchio che si restringe sempre più attorno agli uomini che hanno abdicato alla loro vera natura di uomini, cioè di esseri raziocinati e liberi, artefici del loro destino. Come i protagonisti di *Le gros et le maigre*, che nei loro reciproci rapporti di sopraffazione e di schiavitù si pongono fuori del consorzio umano rinunciando alle caratteristiche essenziali del loro essere, o gli antieroi di *Ssaki* che si illudono di affermare la propria personalità con l'astuzia e l'inganno, così il giornalista Andrzej, lo studente senza nome, la giovane Krystyna si isolano in un mondo rarefatto, estraneo alla quotidianeità — proprio in virtù di questa sua banalissima rappresentazione naturalistica, ribaltata sul piano dell'espressione in termini di assoluta atemporalità — per distruggersi a vicenda, denunciando la loro funzione simbolica, di emblemi d'un mondo putrefatto. Ma lo stile di Polanski esclude questa volta, come si è detto, il comico e il grottesco (se non in misura del tutto trascurabile, e forse involontaria); e qui sta, a mio avviso, il limite maggiore dell'opera.

Chiuso in una struttura rigorosa pur nella sua linearità ed esilità, tra due sequenze simmetriche — la prima e l'ultima — che aprono e chiudono in maniera esemplare questa avventura apparentemente soltanto psicologica, ma in realtà esistenziale, il film si snoda secondo i canoni d'un cinema « aperto » antinarrativo, che è quanto dire un cinema assolutamente antipolanskiano. L'osservazione acuta, la notazione intelligente, la sottolineatura calzante, che nei film di minor mole si inserivano in un tessuto narrativo o drammatico calibratissimo, trovandovi un posto di rilievo che metteva a fuoco l'intera situazione e il risvolto emblematico dei personaggi, qui si perde in una narrazione più libera, ma anche più superficiale, meno graffiante. Venendo meno il lato caricaturale del personaggio e l'umorismo della situazione — e il loro aggancio surrealistico — il film perde in « significazione » quello che potrebbe guadagnare in « psicologismo »: diventa appunto, o almeno rischia di diventare, quella rappresentazione d'una gioventù in crisi, d'una società alla ricerca di se stessa, come in generale è stato interpretato. È vero che il

tema di fondo del film è il conflitto tra marito e moglie, la tensione cioè all'interno della coppia, e pertanto il personaggio del giovane studente ha una funzione marginale, è un semplice mezzo per mettere in luce questo conflitto, come ha ricordato lo stesso Polanski (29); ma l'approfondimento psicologico dei protagonisti di questo piccolo dramma famigliare non aggiunge molto al di là dei confini d'un dramma appunto famigliare, borghese, circoscritto entro un'esperienza di vita non particolarmente significante. Laddove l'intrusione del grottesco, la sferzante deformazione formale del primo Polanski — come avverrà su un piano diverso, ma significativo, in *Repulsion* — avrebbe permesso di superare questi limiti strutturali, dilatando ulteriormente la visione della realtà.

Noz w wodzie è certamente importante, sia nell'evoluzione artistica della cinematografia polacca degli anni sessanta, sia nella carriera registica dell'autore, ma segna in quest'ultima un punto fermo, una frattura, una crisi di crescenza. Profondo conoscitore della tecnica cinematografica, ottimo direttore d'attori, uomo di cinema nel più ampio significato del termine, non si può dire che Polanski abbia superato in maniera eccellente la prova del primo lungometraggio; semmai ha posto le basi per un cammino più arduo, ch'egli affronterà in un altro clima culturale, in una direzione più esplicitamente lontana dagli schemi contenutistici e formali della « nuova avanguardia », del « cinema di papà »: nella direzione cioè della sua più genuina poetica, d'un cinema modernamente barocco e ambiguo.

Il passaggio alla maturità espressiva, al ricupero delle costanti tematiche della sua poetica in una più ampia visione artistica, è avvenuto nell'episodio dal titolo *Amsterdam* girato nel 1963 da Polanski per il film antologico *Les plus belles escroqueries du monde*. Ormai fuori dagli schemi d'un cinema « impegnato », nel significato più immediato ma anche più superficiale del termine, sulla scia invece dei suoi migliori cortometraggi — di cui *Amsterdam* ripeteva le cadenze e le strutture narrative, oltreché i limiti di tempo e di spazio —, Polanski si sentiva libero di ripercorrere i suoi temi preferiti con maggiore distacco, una tecnica più duttile, una più divertita e divertente partecipazione ai casi narrati. L'avventura della giovane ladra per le vie e i canali d'una Amsterdam osservata e descritta con sottile

(29) « In *Knife in the Water*, the young boy is just an exscuse; the conflict is between the couple » ha dichiarato Polanski a Gretchen Weinberg (cfr. G. WEINBERG: *Interview with Roman Polanski* cit., p. 33).

umorismo, fino alla sua conclusione tragicomica, costituisce la trama per una serie fittissima di osservazioni acute, di indicazioni e suggerimenti brillanti e ricchi di spunti originali. La piacevolezza della narrazione, l'evidente leggerezza dell'assunto, in una parola la natura ludica di questo piccolo esercizio di stile, non deve far dimenticare l'interesse di fondo che l'autore ha sempre dimostrato per i risvolti grotteschi delle situazioni e dei personaggi, la sottolineatura dei quali gli ha sempre permesso di mettere a fuoco il suo obiettivo deformante sulla realtà.

Questa « truffa » ai danni d'un ricco borghese provinciale, condotta dalla giovane ladra più per divertimento che per interesse, in una totale ingenuità di spirito, è ancora una storia emblematica, dove i personaggi costituiscono le pedine di un gioco al limite dell'assurdo, il cui lato eventualmente gratuito è controbilanciato e quasi annullato dall'altro lato più serio, dal sottofondo tragico. Le divagazioni di Polanski, il suo soffermarsi su particolari apparentemente insignificanti o estranei al racconto, il suo gusto per il paradosso sono proprio i punti di forza della sua costruzione drammatica, attraverso ai quali fa capolino la tragedia. In *Amsterdam* questo aspetto della sua poetica è ancora in nuce, sorregge la narrazione dei fatti e la definizione psicologica dei personaggi più che esplicarsi in modi e forme spettacolari, come avverrà invece nei successivi *Repulsion* e *Cul-de-sac*. Ma dietro questo « racconto della domenica » non è difficile rintracciare la perenne polemica di Polanski contro l'assurdità della vita dell'uomo contemporaneo, la sua ribellione contro la « Weltanschauung » borghese e la sua influenza sull'esistenza quotidiana, il suo appello alla libertà o, se si vuole, all'anarchia. I lunghi canali di Amsterdam, i suoi ponticelli arcuati, le automobili che vi cadono dentro non protette da opportuni sbarramenti, il peregrinare inconcludente della protagonista, i suoi incontri e i suoi scontri, sono così gli elementi di una composizione raffinata e di sicurc gusto umoristico; ma anche i punti fermi di una visione disincantata e graffiante del mondo d'oggi, per mezzo dei quali è possibile giungere a un giudizio di valore che coinvolge il costume d'una società e la sua moralità.

Con *Amsterdam* inizia il sodalizio artistico di Roman Polanski con Gerard Brach, che sarà ormai il suo abituale sceneggiatore. Se nel breve film l'apporto di quest'ultimo non è determinante, data la natura dell'opera e il suo valore ancora in gran parte figurativo, in *Repulsion* e soprattutto in *Cul-de-sac* — meno in *The Vampire Kil-*

lers che, come si vedrà, è meno rigoroso e più scopertamente farsesco — esso costituirà il sussidio indispensabile per il raffinamento stilistico di Polanski e la sua dilatazione tematica. Artista eminentemente figurativo, attento ai problemi della composizione dell'immagine e ai rapporti tonali tra di esse, Polanski ha trovato in Brach lo scrittore ideale, che ha saputo fornirgli dei testi passibili di interpretazioni elementari di partenza aggrovigliantisi nel corso dell'azione sino alla scioglimento finale, i personaggi appena tratteggiati ma aperti ai più complessi arricchimenti psicologici, sono tutti fattori che hanno determinato questo incontro tra due autori complementari, i cui risultati non si sono fatti attendere. Il lavoro in comune ha favorito un'evoluzione artistica che occorrerà seguire attentamente (30).

Repulsion, girato in Gran Bretagna nel 1965, è il primo frutto maturo della collaborazione di Polanski con Brach. Il film narra l'avventura di una giovane ragazza, Carol, nel breve tempo di un weekend, in cui è rimasta sola in casa, essendosi allontanati la sorella Helen con l'amico Michael, in preda alle sue paure, alle sua angosce, ai suoi incubi di derivazione patologica. Carol è infatti evidentemente squilibrata, tarata psichicamente dai suoi complessi di colpa di natura sessuale, e i suoi sogni e le sue immaginazioni non sono altro che la rappresentazione esteriore delle sue turbe intime. Il chiuso ambiente della casa, le stanze squallide, il disordine, i pochi scorci di una Londra più intuita che espressa, gli oggetti, sono gli elementi di un quadro d'insieme in cui è descritta innanzi tutto l'oppressione della realtà fisica sull'animo della protagonista, la sua claustrofobia, la sua « repulsione » ad ogni contatto con la vita vissuta, simbolizzata dall'altro sesso: il « cognato » Michael, il « fidanzato » Colin, il « seduttore » padron di casa. Sotto questa luce, il film può essere letto in chiave psicanalitica, e in tal senso hanno fornito delle indicazioni gli stessi autori, sia Polanski quando ha riconosciuto, con un pizzico di autoironia, di essere un « obsédé sexuel » e di avere fatto il film non tanto su una ragazza quanto su se stesso (31), sia Brach quando

---

(30) Si leggano queste dichiarazioni di Brach: « Notre façon de travailler, à Roman Polanski et moi-même? De longues discussions, à propos d'un sujet qui nous vient par hasard, à l'un ou à l'autre; ensuite, j'écris des scènes, que nous rediscutons, critiquons, avant de réécrire et de rediscuter! (Avec lui, j'ai tout appris, surtout le dialogue de cinéma). Donc, une fois le scénario prêt, il reste un decoupage, point trop précis, car Polanski aime improviser au tournage; il aime être influencé par l'environnement de ses collaborateurs » (cfr. *Polanski via Brach*, in « Cinéma 65 », n. 93, Parigi, febbraio 1965, p. 29).

(31) Cfr. le dichiarazioni di Polanski in: *Paysage d'un cerveau* cit., p. 48.

ha ricordato che uno psichiatra, a cui era stato dato in lettura lo scenario del film, si era stupito dell'esattezza delle intuizioni degli autori riguardo alla protagonista, schizofrenica a base di inibizioni sessuali (32).

La critica ha per lo più sottolineato questo aspetto dell'opera, giudicandola soprattutto uno studio psicologico, o addirittura psicanalitico, d'un determinato personaggio, considerato tuttavia come caso limite, atipico quindi e non sufficientemente rappresentativo di una condizione più generale. Peter von Bagh ha acutamente messo in luce i « differenti livelli di alienazione » che il film propone (33), mentre Frédéric Vitoux ne ha sottolineato, denunciandolo sul piano artistico, l'« aspetto medico » (34); ma penso che l'interpretazione di *Repulsion* vada indirizzata, come in genere in tutti i film polanskiani, all'interno della trama, al di là dei personaggi, nei risvolti del dramma o del racconto. Certo il film è un acuto studio di comportamento, in cui i termini del problema sono posti nella loro giusta luce, con abbondanza di particolari, in modo da fornire allo spettatore tutti gli elementi per trarne le conclusioni; ma limitarne la visione al caso clinico, significa denunciarne gli evidenti limiti, la sostanziale angustia tematica. Invece Polanski, pur tra incertezze e sbandamenti, ha voluto tracciare un quadro dell'alienazione dell'uomo contemporaneo servendosi di una storia ancora una volta « simbolica », senza per questo rinunciare al piacere della narrazione o al gusto della costruzione psicologicamente approfondita dei personaggi; anzi, come di consueto, proprio strutturando la sua storia in profondità, ampliandone il racconto fino alle ultime implicazioni drammatiche.

L'arco narrativo del film si svolge, mantenendo sostanzialmente inalterate le tre unità canoniche della tragedia classica (a parte qualche deviazione secondaria), entro due immagini emblematiche che lo racchiudono e lo condizionano: il primissimo piano iniziale di una grossa pupilla che prelude ai titoli di testa, e il primo piano finale dell'immagine di Carol bambina nella fotografia di famiglia appesa alla parete della stanza (35). Due immagini che non soltanto

---

(32) Cfr. le dichiarazioni di Gerard Brach in: *Polanski via Brach* cit., p. 29.

(33) P. von Bagh: *Repulsion*, in « Movie », n. 14, Londra, autunno 1965, p. 27.

(34) F. Vitoux: *Répulsion. Carol au pays de l'ogre*, in « Midi-Minuit Fantastique », n. 14, Parigi, giugno 1966, p. 114.

(35) Si veda la descrizione dettagliata delle due immagini e delle sequenze di cui fanno parte in: R. Polanski: *Ekel. Protokoll*, coll. « Cinemathek », n. 14, ed. Von Schröder, Amburgo, 1965, pp. 7 e 74.

posseggono una carica drammatica straordinaria, soprattutto la seconda, che perde la sua funzione di « schock » per assumere quella di ricapitolazione e prolungamento della storia oltre ai confini di tempo e di spazio imposti dal film; ma racchiudono in sé la chiave, o una delle possibili chiavi, d'interpretazione dell'opera. Come l'occhio tagliato in due del *Chien andalou* buñueliano, la pupilla ingrandita di Polanski è un monito per lo spettatore passivo e conformista, un primo avvertimento a considerare il film nella sua giusta luce, cioè come un'opera che continuamente sollecita e stimola i più riposti dati della coscienza individuale attraverso l'osservazione impassibile e lucida d'una nevrosi e al tempo stesso la sua acquisizione in termini di rappresentazione simbolica. Ma il grande occhio anonimo rimanda, una volta trascorsa l'azione drammatica, allo sguardo trasognato e quasi fuori della realtà della bambina sulla fotografia ingrandita, circoscrivendo il tema in un tracciato chiaramente determinato e indicato. Il personaggio di Carol, che può essere ed è definito in termini di psicologia del comportamento o in chiave psicoanalitica, è in ultima analisi la guida per lo spettatore ad intraprendere un viaggio nel regno dell'inconscio, nei meandri di una condizione esistenziale di cui la dilacerazione degli elementi sul piano patologico ne è la rappresentazione esteriore.

È stato scritto che *Repulsion* ricorda *Psycho* (Psyco) e che la drammaturgia di Polanski si richiama alle teorie della « suspense » di Hitchcock (36). Non è difficile rilevare affinità e consonanze tra questo fosco dramma della follia chiuso tra le quattro pareti d'uno squallido appartamento londinese e l'altrettanto fosco dramma schizofrenico e freudiano che si svolge nel non meno squallido motel d'una sperduta landa americana. Qui come là il personaggio principale è un malato; la cui demenza si esplica in una serie di azioni criminose che ne chiariscono definitivamente la natura schizofrenica; qui come là il finale dell'opera, con i suoi toni parodistici o scopertamente comici, smaschera in certo modo il meccanismo del gioco scenico, rivelando il sostanziale distacco dell'autore dalla materia trattata e il suo fine umorismo. Anche sul piano stilistico, una certa tensione drammatica è ottenuta per accumulazione di fatti apparentemen-

(36) Si leggano in particolare i giudizi espressi dalla stampa specializzata anglosassone (cfr. P. J. DYER: *Repulsion*, in « Sight and Sound », vol. XXXIV, n. 3, Londra, estate 1965, p. 146; C. BARR: *Repulsion*, in « Movie », n. 14 cit., pp. 26-27; A. JOHNSON: *Repulsion*, in « Film Quarterly », vol. XXI, n. 3, Berkeley, primavera 1966, pp. 44-45).

te banali, quotidiani, che sovrapponendosi creano appunto la « suspense ». Ma le affinità, se pure ci sono, si fermano a questo punto: sono fondamentalmente esterne al contenuto dei due film, che sviluppano temi differenti. La morale hitchockiana è in realtà estranea a Polanski, quella sua contrapposizione manichea dei termini del dramma che si scioglie in una soluzione facile e ottimista dei problemi dell'esistenza non rientra nei confini della sua poetica, rivolta invece all'analisi della ambiguità dei rapporti umani e della loro sostanziale crudeltà. Inoltre nell'opera di Hitchock, e in particolare in *Psycho* che più si avvicina alle forme del « cinema dell'orrore », il senso del mistero e dell'orrido è soltanto riflesso, non originale; fa parte degli ingredienti del film, secondo le buone regole d'un prodotto raffinato, senza costituirne la vera essenza, o almeno una delle componenti di base. Mentre in Polanski, soprattutto in *Repulsion* e in parte anche in *The Vampire Killers* (dove tuttavia il mistero è svuotato dall'interno attraverso un'operazione satirica demitizzante), la « surrealità », l'attrattiva-repulsione per il mondo onirico, il fascino dell'allucinazione, sono le caratteristiche essenziali della sua arte. E basterebbe l'analisi attenta dello stile di *Repulsion*, le confluenze più diverse dell'avanguardia di ieri e di oggi, i richiami all'« horror film », le derivazioni dai canoni surrealistici, per mettere in luce le profonde differenze tra i due autori (37).

Polanski infatti crede alle allucinazioni e alle paure di Carol, le fa in certo modo sue evidenziandole in una serie di immagini e di sequenze che rappresentano concretamente, visivamente, direi quasi tattilmente (grazie anche all'apporto sonoro e ambientale della musica di Chico Hamilton), più ancora delle manifestazioni della schizofrenia, il profondo disagio morale e spirituale che le sottende. L'impiego di deformazioni figurative, di esagitati movimenti di macchina, di apparizioni e sparizioni alla Cocteau, d'un ritmo di montaggio sin-

---

(37) Alla domanda di Delahaye e Fieschi: « Ne vous semble-t-il pas que votre film ait en commun certaines petites choses avec ceux d'Hitchcock? » Polanski ha risposto: « Je ne sais pas. Ce n'est pas à moi de juger. Je ne suis pas aussi fanatique d'Hitchcock que vous l'êtes. Et, de toute façon, je n'ai pas essayé de faire comme lui. Le film auquel ça pourrait peut-être ressembler, c'est *Psycho,* mais ce n'est pas un film que j'aime tellement. Ce que je préfère, dans Hitchcock, c'est *Fenêtre sur cour*, ou *L'Inconnu du Nord-Express.* Cela dit, peut-être y a-t-il des ressemblances... Et même, ça doit forcément ressembler un peu à Hitchcock, même si je ne l'ai pas voulu et si je n'y suis pour rien, car ça part d'un cas un peu semblable à certains de ceux qu'il a traités » (cfr. *Paysage d'un cerveau* cit., p. 50).

copato — che possono far pensare a un espressionismo di riporto e a una avanguardia fuori tempo — sono quindi i mezzi espressivi necessari per questa delicata operazione artistica; perché non è soltanto questione di rappresentare in immagini e suoni il decorso d'un incubo, quanto soprattutto di renderne percepibile allo spettatore la motivazione ontologica e la dimensione simbolica, che sono, come si è detto, la sostanziale ambiguità e crudeltà dei rapporti umani. Nella poetica surrealistica di Polanski, sia pure oggi alquanto modificata, il fascino dell'inconscio ha giocato un ruolo di primo piano, anche se lo sguardo lucido e distaccato con cui egli osserva il dibattersi degli uomini sullo sfondo di un mondo assurdo lo ha preservato dal cadere nell'irrazionalismo o nel gratuito compiacimento formalistico.

Certo *Repulsion* risente di squilibri drammatici, che ne limitano il valore artistico. La parte centrale dell'opera tende ad assumere una dimensione spropositata, non soltanto in rapporto all'economia del dramma ma anche, e soprattutto, in relazione con l'impostazione tematica dell'assunto, sino a fuorviare l'attenzione dello spettatore dal centro focale del discorso polanskiano alla periferia di esso, cioè alle sue frange patologiche. Il rigore stilistico delle prime sequenze, che mette in luce l'aspetto metafisico della realtà con la rappresentazione ambigua e al tempo naturalistica degli oggetti e dei personaggi, degli ambienti e delle psicologie, si perde via via che il dramma della « reclusa » si sviluppa, sfilacciandosi in brandelli, magari splendenti, ma isolati e incompleti; sino al ricupero finale — con la scoperta del cadavere in salotto, l'accorrere dei vicini, il ritorno di Helen e di Michael, la fotografia di famiglia — d'un linguaggio controllato e altamente « significante »: un linguaggio che permette di riassumere la materia del dramma in un discorso coerente che si riallaccia, approfondendolo e integrandolo, a quello che Polanski è andato tenendo di film in film, con alterna fortuna.

Il risultato più alto finora raggiunto da Roman Polanski in questo suo ininterrotto discorso sull'assurdità della società umana e sui vani tentativi dell'uomo di uscirne verso un mondo di totale libertà, è certamente *Cul-de-sac*, che segna una tappa fondamentale nella carriera artistica dell'autore ed è una delle opere più significative del cinema contemporaneo. Girato anch'esso in Gran Bretagna, sulla traccia di un soggetto elaborato da Polanski in collaborazione con Gerard Brach, il film pare riassumere le varie fasi precedenti dell'opera polanskiana, depurandole in una superiore maturità di stile che gli conferisce una struttura unitaria e un esemplare rigore spettacolare. C'è

infatti la componente freudiana e quella surrealistica, il gusto del barocco e del grottesco e la suggestione dei grandi spazi liberi, la concisione del dramma e la lentezza della narrazione, il simbolismo dei personaggi e la funzione determinante del paesaggio, il comico e il tragico, fusi tutti in una rappresentazione straordinariamente felice d'una crisi coniugale, che assume le dimensioni di una più generale crisi di valori tradizionali.

Chiusi in un castello isolato dal resto del mondo, cui si giunge spesso via mare per l'improvviso alzarsi della marea, un uomo di mezza età, che ha abbandonato la vita attiva, il lavoro, il denaro, per dedicarsi a una esistenza tranquilla e priva di problemi, conduce i suoi giorni monotoni in compagnia della giovane e bella moglie, che pare capitata quasi per caso in qeusto ambiente asfissiante, carica com'è di vitalità e di gioventù. In questo « paradiso artificiale », provvisorio e fragile, giungono due gangsters feriti e braccati, uno dei quali si comporta da padrone tiranneggiando gli involontari e restii ospiti, mettendo a nudo con la sua stessa presenza i contrasti e le difficoltà d'un « ménage » assurdo e i risvolti tragicomici d'una situazione esistenziale insostenibile. L'avventura si sviluppa senza eccessivi sbalzi, in un « continuum » narrativo lineare, alquanto monocorde, per sovrapposizione di particolari marginali, fino all'esplosione finale della tragedia, con l'assassinio del gangster da parte del marito, la fuga della moglie con un altro uomo, la solitaria follia del marito, che si raggomitola, isolato nell'immensità del mare, su un grosso sasso emergente dalle acque, quasi volesse tornare nel grembo materno (38).

La lettura freudiana di un'opera del genere è altamente stimolante, per i molteplici spunti che il film offre sia a livello di rappresentazione dei fatti, che si legano tra loro e si integrano secondo un disegno di cui sono facilmente individuabili le linee psicanalitiche, sia a livello di costruzione psicologica e somatica dei personaggi, che sono tratteggiati tenendo conto della loro funzione simbolica in rapporto alla storia e all'ambiente. Quest'uomo calvo, liscio come un uovo, sessualmente indefinito, anzi si direbbe quasi asessuato, che circola per casa in abiti femminili e col viso fortemente truccato; questa donna sguaiata, che si occupa dell'allevamento dei polli, che

---

(38) Può essere non inutile confrontare il finale di *Cul-de-sac* con quello analogo di *Night Must Fall* (La doppia vita di Dan Craig) di Karel Reisz, uno dei primi estimatori dell'opera di Polanski. In ambedue i casi, i protagonisti — l'anziano George e il giovane Dan — hanno paura di affrontare la vita e tendono a rientrare nel nulla.

trascura il marito, si prende gioco di lui e lo tradisce impunemente; questo gangster violento e rozzo, che brutalizza gli altri e la fa da padrone, per ritrovarsi poi, mutate le circostanze, nelle vesti del servo; questo castello solitario, fuori del tempo e dello spazio, che rinserra i personaggi come in una campana di vetro; infine queste galline e queste uova, ingombranti, presenti in ogni angolo, dentro e fuori della casa, sono tutti elementi sparsi d'un discorso organico e conseguente la cui filigrana freudiana è trasparente e della quale non è difficile tracciare i contorni, anche se l'impresa è delicata e richiede sensibilità ed acume (39).

Ma al di là di questo studio psicanalitico, come già in *Repulsion*, c'è il mondo di Polanski e la confluenza in esso di influenze e reminescenze disparate, dal surrealismo a quelle « altre vie » che egli si è proposto di esplorare, in primo luogo la letteratura dell'assurdo, Beckett, Pinter. Se di quest'ultimo drammaturgo è presente nel film il « gioco dell'ambiguità », il capovolgimento di valori nel sottile e impercettibile mutamento delle situazioni esterne, il paradosso tragico del rapporto d'interdipendenza padrone-servo; di Beckett è certamente questa atmosfera d'attesa spasmodica d'un Godot che non verrà mai, la cui assenza-presenza condiziona gli avvenimenti, dilacera le passioni, coinvolge i vari personaggi e le loro azioni. Come bene ha scritto Gilles Jacob il film di Polanski è « un 'en attendant Kattelbach' à la sauce tartare constatant l'enlisement de l'homme moderne, prisonnier d'une attente qui dissout sa personnalité et le conduit à l'aliénation et au néant » (40). Kattelbach è infatti il personaggio assente di questo dramma dell'assurdo, il « capo » che inutilmente il gangster Dickie chiama al telefono richiedendogli aiuto, che inutilmente aspetta perché venga a liberarlo dalla situazione drammatica in cui si è venuto a cacciare; ed è un po' l'attesa di tutti, la liberazione da una condizione esistenziale in cui tutti, vittime e carnefici (ma in realtà son tutti vittime), sono invischiati, nella loro sostanziale incapacità ad uscire dal chiuso della loro vita condizionata. Kattelbach, più ancora del gangster Dickie — perché coinvolge anche

---

(39) Si legga il lucido e interessante saggio critico di Gilles Jacob: G. Jacob: *Cul-de-sac de Roman Polanski*, in « Cinéma 67 », n. 112, Parigi, gennaio 1967, pp. 86-99.

(40) G. Jacob: *Cul-de-sac de Roman Polanski* cit., p. 86. Per i rapporti con Beckett si veda in particolare l'acuta analisi di Tom Milne: *Cul-de-sac*, in « Sight and Sound », vol. XXXV, n. 3, Londra, estate 1966, p. 146; e, in parte: E.G. Laura: *L'umanità « sbagliata » di Roman Polanski*, in « L'Osservatore Romano », n. 240, Città del Vaticano, 16-17 ottobre 1967, p. 7.

questi nella sua azione demistificatoria — è il burattinaio che tiene i fili di questi personaggi-marionette, di questo George imbelle, di questa Teresa vogliosa, di questi ospiti ridicoli e meschini, che si rivelano per quelli che sono veramente; un po' l'autore che si diverte a stuzzicare e a fustigare le proprie creature (41).

Ma il lato romantico della personalità di Polanski si rivela in più d'una pagina di questo film mirabile, in cui più scoperta e manifesta appare la sua simpatia, e la sua pietà, per i personaggi cui ha dato vita, soprattutto nei confronti del protagonista, che è sempre visto negli aspetti più patetici della sua grottesca e rivoltante personalità. Se l'ironia e il sarcasmo sottolineano i fatti e i personaggi che via via la cinecamera inquadra con rigorosa lucidità, a cominciare dall'eccellente sequenza iniziale con la presentazione grottesca e al tempo stesso ambigua dei due gangsters sulla traballante automobile rubata, essi sono rivolti soprattutto agli sgraditi ospiti del castello: i primi, con il fatuo e irritante amante occasionale di Teresa; i secondi, con il bambino guastafeste e il bellimbusto « cacciatore » (42). Qui, in questa caratterizzazione un poco forzata d'una umanità minore e petulante, il gusto graffiante di Polanski e il suo piacere di distruzione di miti e convenzioni si fanno preminenti, dando al film a volte i toni e le movenze d'un balletto che ricorda quello amaro di *Le gros et le maigre*. Al loro confronto i tre personaggi principali — il marito, la moglie e il gangster Dickie — sono ricchi d'una umanità e d'una carica vitale che quelli non conoscono e non possono conoscere, chiusi come sono nella gretta visione del loro microcosmo. Nello sguardo distaccato e partecipe al tempo stesso con cui Polanski

(41) È interessante notare che, secondo quanto ha dichiarato Gérard Brach, il primitivo titolo di *Cul-de-sac* avrebbe dovuto essere *Kattelbach* « du nom du personnage principal, blessé et peut-être gangster, qui échoue, avec un autre blessé, sur une presqu'île isolée par la marée. Un couple y vit. L'humour sera parfois présent dans les rapports entre ce couple, les blessés et quelques autres personnages, mais finira tragiquement... » (cfr. *Polanski via Brach* cit., p. 29). Nel corso della lavorazione non soltanto il titolo del film è stato mutato, ma anche il nome del personaggio è stato attribuito alla figura assente, eppur presente, del capo della banda, con significato evidentemente beckettiano. Per pura curiosità — che tuttavia potrebbe condurre a un esame più attento dei due film e al rapporto esistente tra i personaggi dell'uno e quelli dell'altro — ricordo che in *Le gros et le maigre* l'attore che interpreta il ruolo del grasso, cioè del « padrone », si chiama André Katelbach.

(42) Tra questi ultimi Paul-Louis Thirard ha voluto riconoscere la parodia di Harold Wilson, raffigurato nello sciocco e insulso amico intimo di George (cfr. P.-L. THIRARD: *Le sel de la terre*, in « Positif », n. 82, Parigi, marzo 1967, p. 47).

osserva e descrive queste tre sue creature sta l'ambiguità di fondo della sua poetica, che di film in film si è venuta sempre più approfondendo e strutturando fino a giungere alla complessa e sfaccettata rappresentazione di *Cul-de-sac*.

Perché George, Teresa e Dickie sono sì i simboli di un mondo in sfacelo, i grotteschi rappresentanti d'una società corrotta e corruttrice, ancorata a vecchi e superati canoni morali utilizzati soltanto più come schemi di comodo per mascherarne la sostanziale inerzia spirituale; ma sono anche le vive figure d'una umanità che non può essere distrutta semplicemente con l'ironia e la critica in quanto è « vera » umanità, con le sue gioie e i suoi dolori, le sue ansie e la sua felicità, le sue paure e il suo piacere: una umanità che, nonostante tutto, continua ad andare avanti, a sopportare il peso d'ogni giorno, la monotonia del quotidiano, contentandosi di vivere, senza ideali certamente, ma anche senza illusioni. Questa dimensione in parte nuova della politica polanskiana, questo allargamento — o forse soltanto approfondimento — tematico in direzione d'una più ampia e onnicomprensiva visione dei problemi dell'esistenza, fanno di *Cul-de-sac* il punto d'arrivo, oggi, del cammino intrapreso da Polanski parecchi anni or sono. Un punto d'arrivo che potrebbe anche essere solo una tappa, sia pure una tappa fondamentale e conclusiva d'un ciclo dell'opera sua, e preludere ad altri interessi, ad altri temi. Il recente *The Vampire Killers*, girato sempre nel 1966 in Gran Bretagna, parrebbe indicare, nel suo aspetto sostanzialmente ludico, un ritorno a certe posizioni iniziali dell'arte di Polanski, al suo gusto del paradosso un poco gratuito, del divertimento fine a se stesso; ma potrebbe invece già fornire degli spunti per un ulteriore ampliamento del campo d'indagine del regista, verso una completa acquisizione e trasformazione degli elementi fantastici, presenti qua e là nelle opere precedenti, in una superiore visione onirica della realtà, in cui i fatti e i personaggi acquistano un valore e una giustificazione estetica soltanto se riferiti alla matrice fantastica che li ha generati.

The Vampire Killers è, come indica il titolo, una « storia di vampiri », naturalmente trattata in chiave grottesca, come d'altronde suggerisce il titolo italiano del film: *Per favore, non mordermi sul collo*! Della storia di vampiri ha tutti gli ingredienti, dal paesaggio incuboso ed agghiacciante, naturalmente un borgo sperduto nei Carpazi vicino a un castello misterioso, ai personaggi terrorizzati dalla presenza del losco castellano; dall'atmosfera di tensione e d'attesa spasmodica d'una tragedia che dovrà un giorno o l'altro scoppiare, al-

le scene più propriamente terrificanti, in cui il « vampiro » si manifesta nella sua potenza diabolica. Polanski narra la sua storia secondo le regole del genere, servendosi come filo conduttore dei due protagonisti — un vecchio professore, studioso profondo di problemi vampireschi e come tale scacciato dal mondo ufficiale accademico, e il suo giovane assistente, sciocco ed ingenuo, patetico quasi nella sua disarmata fanciullaggine — che giungono in un lontano paese, isolato in una campagna perennemente ricoperta di neve, per scoprire l'esistenza effettiva dei vampiri e por fine alla loro nefasta influenza. Il lavoro dei due per completare le loro ricerche è ovviamente faticoso e non privo di difficoltà e di imprevisti, ma alla fine saranno appagati, o almeno lo sarà il professore, perché il suo giovane assistente, senza nemmeno accorgersene, diventerà a sua volta vampiro. Dalla eccellente sequenza iniziale — l'arrivo dei protagonisti alla locanda — a quella finale — la loro partenza — tutto il film è costantemente tenuto, anche nelle scene più drammatiche, sui toni della farsa e della commedia; e questa è certamente la chiave interpretativa per poterne gustare la piacevolezza narrativa, le invenzioni fantastiche, il sottile umorismo, e lo stile raffinato di regìa e d'interpretazione.

A cominciare dalla caratterizzazione del professore, chiaramente ed ironicamente derivato dal famigerato dottore del *Vampyr* (Il vampiro) di Dreyer, e del suo assistente, nelle cui vesti Polanski attore dà un saggio godibilissimo di autoironia; per continuare con i due vampiri, padre e figlio, il primo deformazione grottesca del *Dracula* di Terence Fisher, il secondo invenzione paradossale di genuina marca polanskiana, e del loro fedele servitore, uscito da decine di « horror films » con i tratti più accentuati in senso comico; fino alla grande sequenza del ballo, in cui compaiono vampiri di diverse epoche e diverse fogge, tra i quali non è difficile individuare un bell'Otello e un lugubre Riccardo III (naturalmente nell'interpretazione somatica che ne aveva dato Laurence Olivier), è tutto un fiorire di invenzioni comiche e satiriche, che investono i personaggi minori, il paesaggio, gli ambienti. Quella locanda, quegli avventori, quelle distese di neve solcate dai segni delle slitte e dalle orme dei lupi fanno parte dell'« imagerie » di Polanski, escono dal suo mondo figurativo per realizzarsi come « presenze » fantastiche e poetiche. La successione dei fatti fa scaturire di continuo situazioni comiche o grottesche, soprattutto nella prima parte e nell'ultima, in cui meglio sono definiti i momenti di tensione umoristica e più rigoroso si fa

lo stile della rappresentazione. È evidente che Polanski si diverte e che la storia che racconta, i personaggi che mette in scena, le situazioni che crea gli permettono di dar fuori, senza riserve, la sua inesauribile scorta di « humour ». Com'egli stesso accennava a Delahaye e a Fieschi nel 1966, il film sarebbe stato una commedia, che si augurava riuscisse « divertente » (43).

Certo non c'è molto da scoprire dietro *The Vampire Killers*. Il discorso ch'era possibile fare a proposito di *Cul-de-sac* e della maggior parte dei suoi film precedenti si ferma ora alle soglie di un'opera troppo scopertamente farsesca per invitare lo spettatore ad andare al di là dei fatti rappresentati e delle loro evidenti deformazioni grottesche. Le relazioni con i problemi della realtà — e sia pure d'una realtà vista con gli occhi disincantati e al tempo stesso accesi di vivida fantasia propri del Polanski maggiore — sono troppo labili e imprecise per farne i punti di forza d'una analisi contenutistica d'ampio respiro. Il film è e rimane un piacevolissimo gioco cinematografico; eppure un ampliamento della prospettiva critica è possibile, affidandosi proprio al lato grottesco e fantastico dell'opera.

Da *Dwaj ludzie z szafa* in poi, Polanski ha sempre dato gran peso alla componente fantastica e surrealistica della realtà e ai suoi risvolti comici: i risultati artistici più soddisfacenti da lui raggiunti sono per lo più circoscritti entro tale ambito di ricerche e di esperienze. Cosicché l'aspetto dichiaratamente irreale del suo ultimo film e il suo richiamarsi a tutto un filone ricco e fecondo della letteratura e del cinema fantastici, di derivazione romantica, rientra di pieno diritto nella sua poetica. Senza arrivare a « credere nei vampiri », Polanski tuttavia non riesce a liberarsene completamente, anche se usa tutti i mezzi, dalla satira all'ironia, dall'umorismo alla farsa, per prendersi gioco di essi e del loro mondo allucinante. Il suo sguardo graffiante gli crea una sorta di schermo protettivo dietro il quale ripararsi dalle suggestioni dell'irrazionale e dagli stimoli d'una intensa attività onirica; ma nel fondo rimane per lo meno un richiamo insistito e insistente all'inconoscibile, o all'inconscio. Lasciato in disparte Freud, ritorna a farsi sentire l'influenza del romanticismo più torbido e affascinante, attraverso l'esperienza surrealista della pit-

(43) « Ensuite, je commence le 15 février un film intitulé *Le Tueur de vampires*. Une comédie que j'ai écrite avec Brach. Je vais faire les exterieurs dans un château des Dolomites. Je crois que ce sera marrant » (cfr. *Paysage d'un cerveau* cit., p. 50).

tura, del cinema e della letteratura, in cui Polanski si formò. I suoi vampiri divertono, ma in parte anche turbano: e basterebbe osservare attentamente tutta l'ampia sequenza del ballo, in cui questi personaggi venuti da altri tempi e da altri mondi, carichi di anni e di polvere, si direbbe sbiaditi sullo sfondo di ambienti e oggetti reali, quasi ingombranti suppellettili di cattivo gusto, invadono il campo, occupano di prepotenza la scena, sostituendosi alla realtà apparente, alla concretezza delle cose, per imporre la loro « presenza » inconfutabile.

Ci troviamo di fronte ancora una volta all'ambiguità dell'arte di Polanski, a questo suo continuo alternare tra gli opposti poli d'una condizione esistenziale, sia essa riconducibile agli schemi abituali dell'esperienza quotidiana dell'uomo d'oggi, sia invece ancorata a una visione del tutto soggettiva ed antistorica dei fatti. La commedia e la farsa, il comico e il burlesco, alternandosi a volte al tragico e all'orribile, si incontrano con il sottofondo fantastico e romantico dell'opera dando vita a pagine d'una bellezza straordinaria (la lunga corsa in slitta all'inizio del film, le sequenze comico-grottesche all'interno della locanda, la citata ampia scena del ballo); ma più spesso vi si scontrano, ne rimangono fuori, denunciando la natura ibrida d'una struttura drammatica e narrativa, che non è riuscita a integrare totalmente le implicazioni dell'assunto tematico dell'opera con le derivazioni e le influenze della cospicua letteratura sull'argomento, cui Polanski evidentemente fa riferimento, sia pure sotto il profilo d'una lettura ironica e scanzonata. Ma, pur tra incertezze e scompensi, *The Vampire Killers*, ricco com'è di spunti satirici originali, di indicazioni fantastiche suggestive, d'un sottofondo ironico che incalza di continuo i fatti e le situazioni, coinvolgendo i personaggi sino e oltre al limite del credibile, fornisce allo spettatore più d'una ragione d'interesse, non soltanto nell'ambito del cinema di consumo e del particolare genere cinematografico cui si richiama, ma nel più circoscritto e fertile campo, ancora in gran parte da dissodare, dell'arte polanskiana. È prematuro voler indicare le linee di sviluppo di quest'arte, dopo i discutibili risultati di *The Vampire Killers*, ma può essere utile notare che la riacquisizione degli elementi romantico-fantastici in un contesto drammatico che non disdegna la satira e l'ironia, anzi ne fa l'asse principale di svolgimento, può costituire un interessante allargamento d'orizzonte della visione di Polanski e un approfondimento della sua poetica.

Il rischio d'una qualsivoglia operazione di recupero dell'arte a questa o a quella teoria estetica, peggio ancora, a questa o a quella classificazione dei contenuti e determinazione dei temi, è tanto maggiore quanto più un autore segue una via poco battuta, originale e fuori delle correnti alla moda; quanto più le teorie estetiche, le classificazioni dei contenuti e le determinazioni dei temi si scontrano con uno o più elementi fondamentali d'una poetica e d'una pratica d'arte. In questi casi è più conveniente e più utile, in fase di accertamento critico, proporsi lo scandaglio paziente e dettagliato delle singole opere in rapporto d'interdipendenza, sì da giungere a comporre un quadro provvisorio, ma sufficientemente indicativo, d'una determinata attività artistica. L'opera di Polanski, sia perché è in piena fase evolutiva, sia perché ha tutti i caratteri dell'originalità e dell'anticonformismo, non può che essere accostata con estrema cautela. Infatti la suggestione che promana dalla maggior parte dei suoi film, tanto sotto il profilo formale quanto sotto quello più genericamente contenutistico — suggestione che può anche assumere, presso pubblici diversi, l'aspetto negativo di repulsione e di irritazione —, può condurre a una fruizione di tipo quasi esclusivamente sentimentale, irrazionale, non sorretta da un saldo impegno conoscitivo.

I suggerimenti critici e i tentativi di interpretazione che si sono voluti proporre in questo primo studio organico d'insieme, dovrebbero servire di introduzione alla conoscenza sempre più ampia e profonda di un'opera tra le più stimolanti del cinema contemporaneo, che costituisce oggi, tra le molte altre voci di rinnovamento che si alzano da ogni parte del mondo, una delle più intelligenti proposte di cinema moderno, aperto ai problemi fondamentali dell'esistenza osservati dall'interno, al di là delle loro apparenze fenomeniche. Polanski ha finora tenuto il suo discorso a più livelli, di forma e di contenuto, mantenendosi tuttavia fedele il più delle volte a una coerente concezione del mondo, sia pure continuamente aggiornata e ridiscussa sulla base delle sue nuove esperienze personali. Mi pare che egli voglia continuare a saggiare, con tatto e perspicacia, le più diverse vie della rappresentazione del reale e del fantastico in una superiore unità espressiva, al fine di gettare uno sguardo sempre più acuto e rivelatore sulla mutevole e complessa realtà contemporanea, e al tempo stesso di liberarsi dalle sue paure e dalla sua angoscia. Le opere future ci chiariranno in quale direzione egli stia muovendosi e permetteranno di mettere nuovamente a fuoco l'obiettivo attraverso il quale si è cercato di osservarne la prodigiosa vitalità artistica.

Filmografia di Roman Polanski

Interpretazione

1953 **TRZY OPOWIESCI** (t.l.: **Tre racconti**) di Konrad Nalecki, Ewa Poleska, Czeslaw Petelski, Andrzej Wajda.

1954 **POKOLENIE** (t.l.: **Generazione**) di Andrzej Wajda.

1955 **ZACZAROWANY ROWER** (t.l.: **La bicicletta incantata**) di Silik Sternfeld

1957 **WRAKI** (t.l.: **Relitti**) di Ewa e Czeslaw Petelski.
KONIEC NOCY (t.l.: **La fine della notte**) di Julian Dziedzin, Pawel Komorowski, Walentyna Uszycka (anche assistente alla regia).

1958 **ZADZWONCIE DO MOJEJ ZONI** (t.l.: **Telefonate a mia moglie**) di Jaroslaw Mach.

1959 **LOTNA** (t.l.: **Volante**) di Andrzej Wajda.
GDY SPADAJA ANIOLY (t.l.: **Quando gli angeli cadono**) di Roman Polanski.

1960 **ZEZOWATE SZCZESCIE** (t.l.: **Fortuna strabica**) di Andrzej Munk (anche assistente alla regia) (1).

DO WIDZENIA DO JUTRA (t.l.: **Arrivederci a domani**) di Janusz Morgenstern.

OSTROZNIE, YETI! (t.l.: **Attenzione, Yeti!**) di Andrzej Czekalski.

NIEWINNI ZARODZIEJE (**Ingenui perversi**) di Andrzej Wajda.

1961 **SAMSON** (t.l.: **Sansone**) di Andrzej Wajda.

LE GROS ET LE MAIGRE di Roman Polanski.

1966 **THE VAMPIRE KILLERS** (**Per favore, non mordermi sul collo!**) di Roman Polanski.

Regìa

1955 **ROWER** (t.l.: **La bicicletta**) — **r.**: Roman Polanski (incompiuto).

1957 **ROZBIJEMY ZABAWE** (t.l.: **Impediamo il ballo**) — **r., sc.**: Roman Polanski - **f.**: Andrzej Galinski - **p.**: PWSF (Lodz) - **o.**: Polonia.

1958 **DWAJ LUDZIE Z SZAFA** (t.l.: **Due uomini e un armadio**) — **r., s., sc.**: Roman Polanski - **f.**: Maciej Kijowski - **m.**: Krzysztof Komeda-Trzcinski - **int.**: Henryk Kluba, Jakub Goldberg - **p.**: PWSF (Lodz) - **o.**: Polonia.

1959 **GDY SPADAJA ANIOLY** (t.l.: **Quando gli angeli cadono**) — **r., s., sc.**: Roman Polanski - **f.**: Henryk Kucharski - **m.**: Krzysztof Komeda-Trzcinski - **int.**: Barbara Kwiatkowska, Jacub Goldberg, Roman Polanski, Henryk Kluba - **p.**: PWSF (Lodz) - **o.**: Polonia.

---

(1) Mentre la filmografia in calce alla voce « Roman Polanski » della *International Film Guide 1967* di Peter Cowie, Tantivy Press, Londra, 1966, p. 25, registra questo film come interpretato da Polanski; la dettagliata filmografia di Munk, in *Andrzej Munk*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Varsavia, 1964, p. 114, indica Polanski soltanto come assistente alla regìa.

LAMPA (t.l.: **La lampada**) — **r.**, **s.**, **sc.**: Roman Polanski - **f.**: A. Krzysztof - **p.**: PWSF (Lodz) - **o.**: Polonia.

1961 **LE GROS ET LE MAIGRE** — **r.** e **mo.**: Roman Polanski - **s.** e **sc.**: Roman Polanski e Jean-Pierre Rousseau - **f.**: Jean-Michel Boussague - **m.**: Krzysztof Komeda-Trzcinski - **int.**: Roman Polanski, André Katelbach - **p.**: Claude Joudioux per A.P.E.C. (Paris) - **o.**: Francia.

1962 **SSAKI** (t.l.: **Mammiferi**) — **r.**: Roman Polanski - **s.** e **sc.**: Roman Polanski, A. Kondraciuk - **f.**: Andrzej Kostenko - **m.**: Krzysztof Komeda-Trzcinski - **mo.**: Halina Prugar, J. Niedzwiedzka - **int.**: Henryk Kluba, Michal Zolnierkiewicz - **p.**: Studio SE.MA.FOR (Lodz) - **o.**: Polonia.

NOZ W WODZIE (t.l.: **Il coltello nell'acqua**) — **r.**: Roman Polanski - **s.** e **sc.**: Roman Polanski, Jerzy Skolimowski, Jacub Goldberg - **f.**: Jerzy Lipman - **m.**: Krzysztof Komeda-Trzcinski - **mo.**: Halina Prugar - **int.**: Leon Niemczyk, Jolanta Umecka, Zygmunt Malanowicz - **p.**: Stanislaw Zylewicz per ZRF « Kamera » (Varsavia) - **o.**: Polonia.

1963 **AMSTERDAM (La collana di diamanti)**, epis. di **LES PLUS BELLES ESCROQUERIES DU MONDE (Le più belle truffe del mondo)** — **r.**: Roman Polanski - **s.** e **sc.**: Roman Polanski, Gerard Brach - **f.**: Jerzy Lipman - **m.**: Krzysztof Komeda-Trzcinski - **mo.**: Rite van Royen - **int.**: Nicole Karen, Jan Teulings, Arnold Gelderman - **p.**: Caesar Film Productie (Amsterdam) - **o.**: Olanda.

1965 **REPULSION (Repulsione)** — **r.**: Roman Polanski - **s.** e **sc.**: Roman Polanski, Gerard Brach - **f.**: Gilbert Taylor - **m.**: Chico Hamilton - **mo.**: Alistair McIntyre - **a.r.**: Ted Sturgis - **int.**: Catherine Deneuve, Yvonne Fourneaux, John Fraser, Ian Hendry, Patrick Wymark, Valerie Taylor, Helen Fraser, Renée Houston, James Villiers, Hugh Futcher, Mike Pratt, Monica Merlin, Imogen Graham - **p.**: Gene Gutowski per Compton-Tekli (London) - **o.**: Gran Bretagna.

1966 **CUL-DE-SAC (Cul de sac)** — **r.**: Roman Polanski - **s.** e **sc.**: Roman Polanski e Gerard Brach - **f.**: Gilbert Taylor - **m.**: Krzysztof Komeda-Trzcinski - **mo.**: Alistair McIntyre - **a.r.**: Ted Sturgis - **int.**: Donald Pleasence, Françoise Dorléac, Lionel Stander, Jack MacGowran, William Franklyn, Robert Dorning, Marie Kean, Iain Quarrier, Geoffrey Sumner, Renée Houston, Jackie Bissett, Trevor Delaney - **p.**: Gene Gutowski per Compton-Tekli (London) - **o.**: Gran Bretagna.

1967 **THE FEARLESS VAMPIRE KILLERS (Per favore, non mordermi sul collo!)** — **r.**: Roman Polanski - **s.** e **sc.**: Roman Polanski e Gerard Brach - **f.**: Douglas Slocombe - **scg.**: Wilfrid Shingleton - **mo.**: Alistair McIntyre - **int.**: Jack MacGrowan, Roman Polanski, Sharon Tate, Alfie Bass, Ferdy Mayne, Terry Downes - **p.**: Gene Gutowski per Cadre-Filmways (London) - **o.**: Gran Bretagna.

(*a cura di* Gianni Rondolino)

Un regista della "Neue Sachlichkeit": Phil Jutzi

di MARIO VERDONE

Tra i registi cinematografici tedeschi Phil Jutzi non è uno dei più conosciuti. È stata la retrospettiva veneziana del cinema di Weimar a richiamare l'attenzione su questo cineasta, nato in un villaggio del Palatinato renano nel 1894, morto a Berlino nel 1945.

Iniziò la sua attività come documentarista con *Kindertragödie* (1928). L'osservazione della realtà, l'influenza del naturalismo di Gerhard Hauptmann e la comunanza di idee con pittori e scrittori realistici di grande valore, fra cui Kathe Kollwitz e Heinrich Zille; l'influsso di registi come Joseph von Sternberg (*I docks di New York*) e Carl Junghans (*So ist das Leben*) lo portarono al film realistico e di indagine sociale. Vennero le sue tre opere più importanti: *Unser tägliches Brot* (1928), in cui è narrata la vita aspra e senza luce dei tessitori e minatori della Slesia, *Mutter Krausens Fährt ins Glück* (1929), di cui è protagonista una di quelle madri brechtiane che ha tramandato visivamente Kathe Kollwitz, *Berlin-Alexanderplatz* (1931), tratto dal romanzo di Alfred Doeblin.

Trasferitosi a Vienna all'epoca dell'avvento del nazismo, Jutzi vi diresse film di minore impegno, avventurosi ed operettistici (*Der Kosak und die Nachtigall* con Ivan Petrovich e Jarmila Novotna, *Lockspitoel Asew* con Fritz Rasp, Olga Tschechowa, Wolfgang Liebeneiner) ed alcuni cortometraggi.

Come fotografo va ricordato per *Der lebende Leichnam* (Il cadavere vivente, 1929) di Fedor Ozep — con Vera Maretzkaja, Vsevolod Pudovkin, Maria Jacobini — dove fu al fianco di Anatoli Golovnja —, per *Der Gewehr über* di Joseph von Alten (1939) e per *So ein Früchten* di Alfred Stöger (1942). Fu operatore anche di *Mutter Krausens,* che è il suo capolavoro.

Phil Jutzi è il tipico rappresentante del cinema di Weimar, ger-

minato dal clima espressionista e poi da quello del *kammerspiel*, e sfociato nella « Neue Sachlichkeit », o « nuova oggettività ».

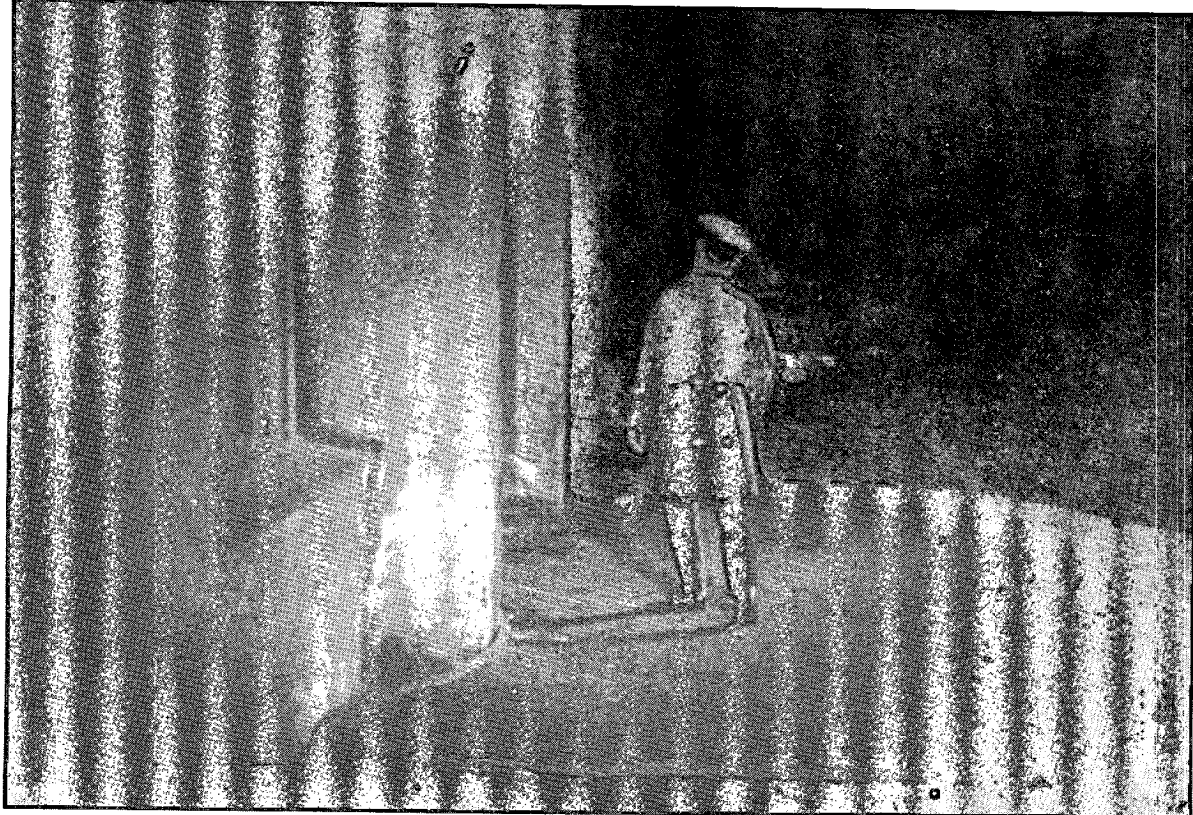
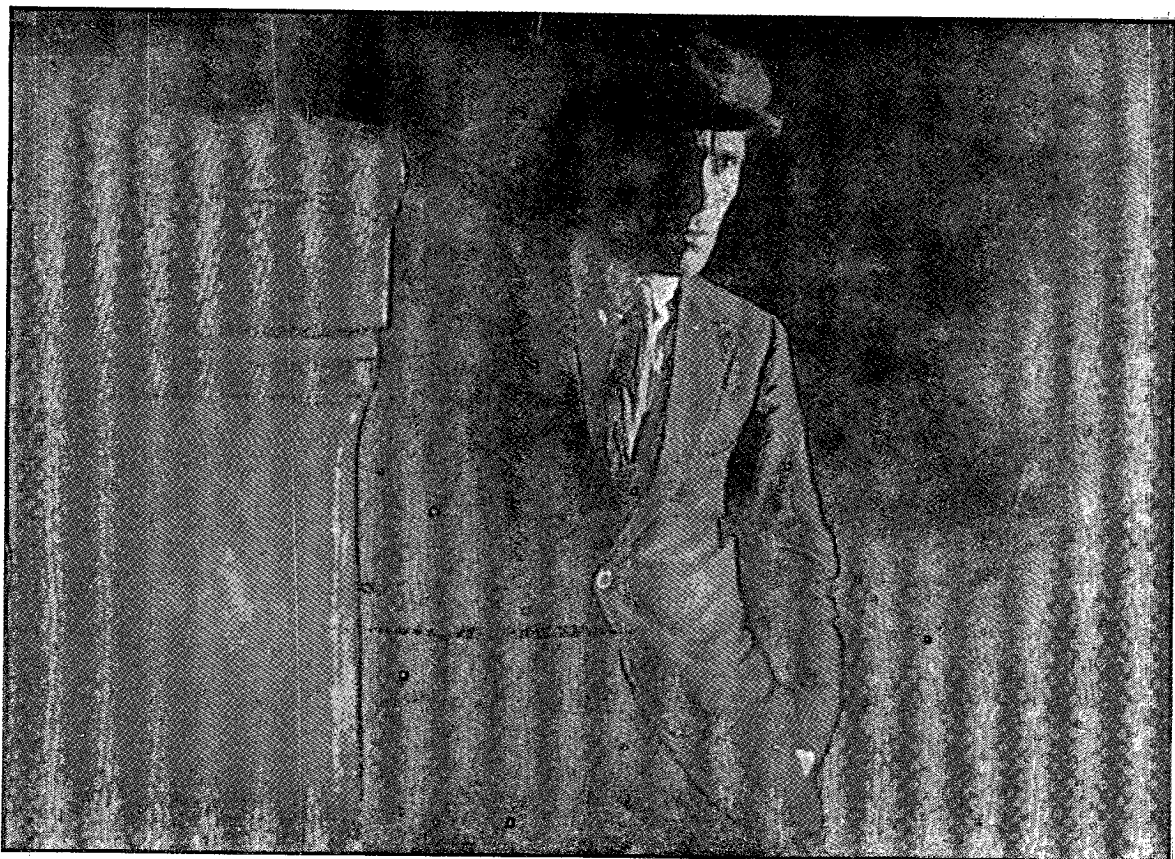
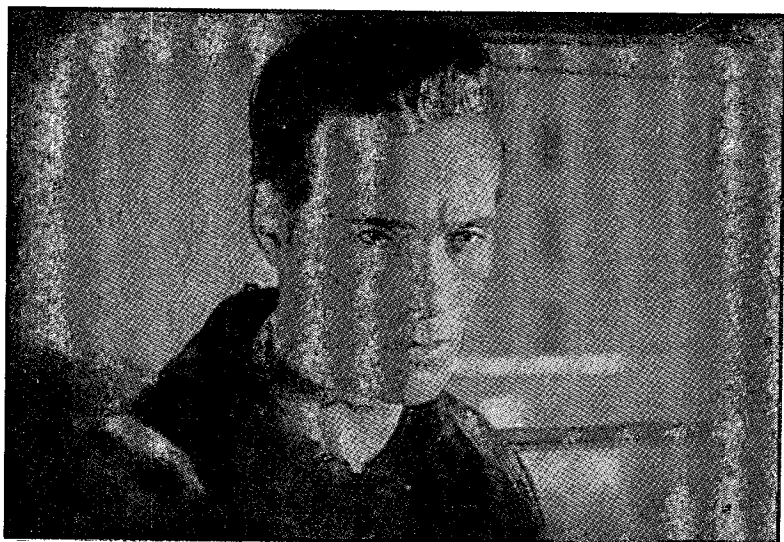
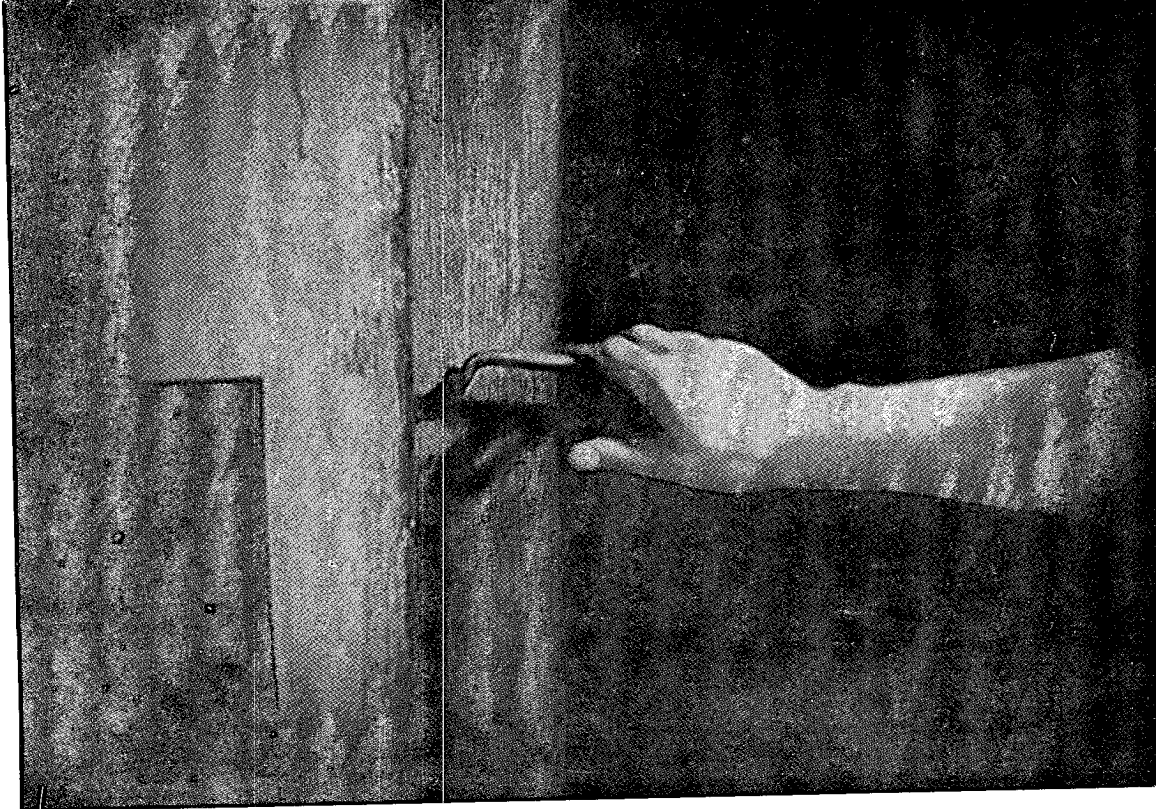
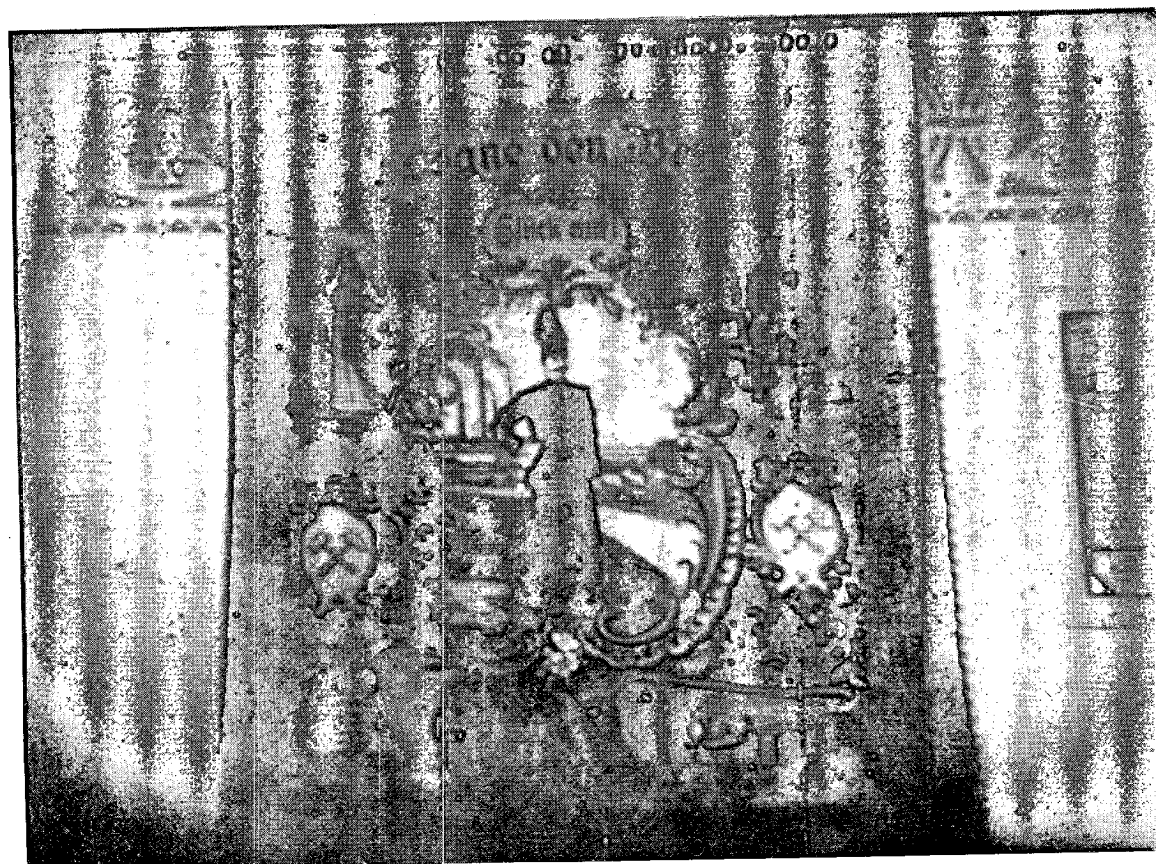
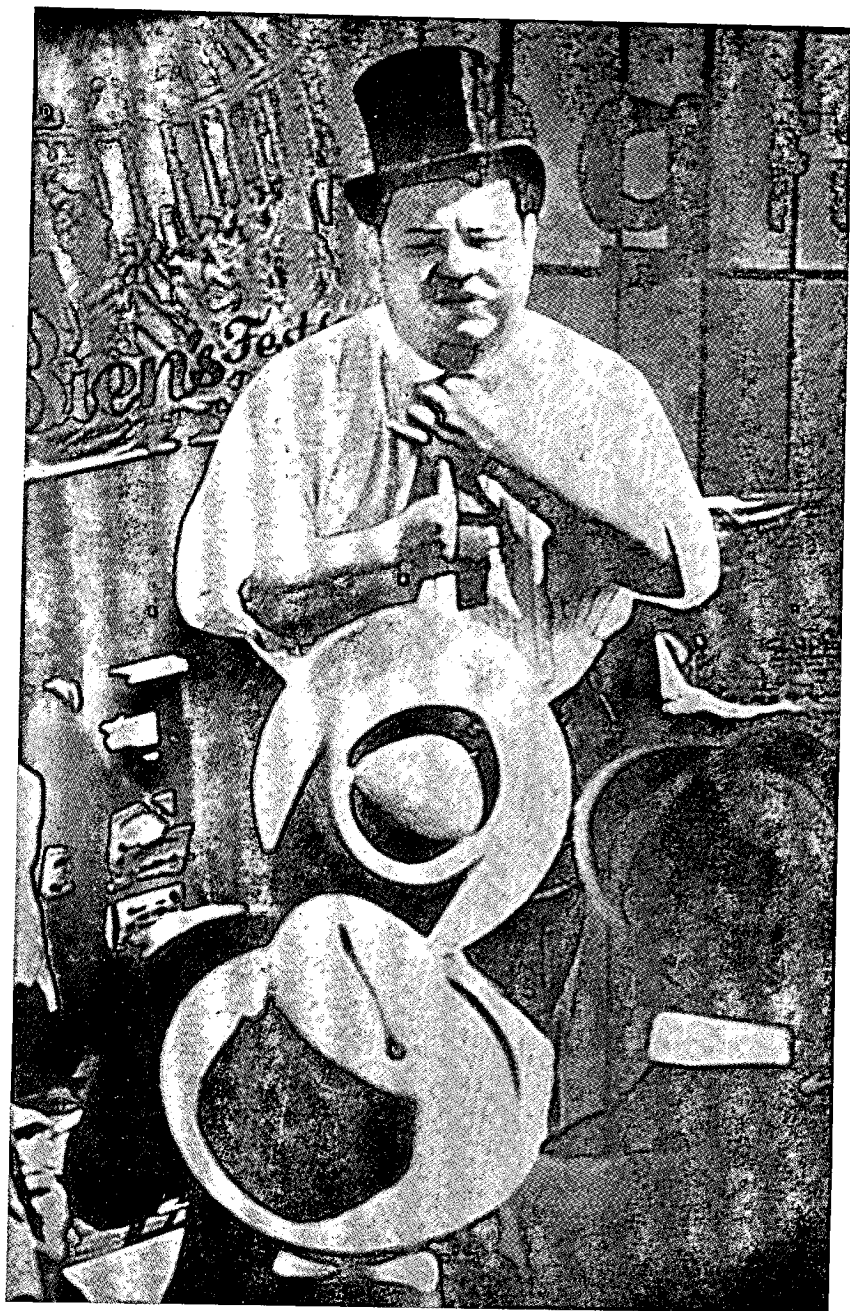
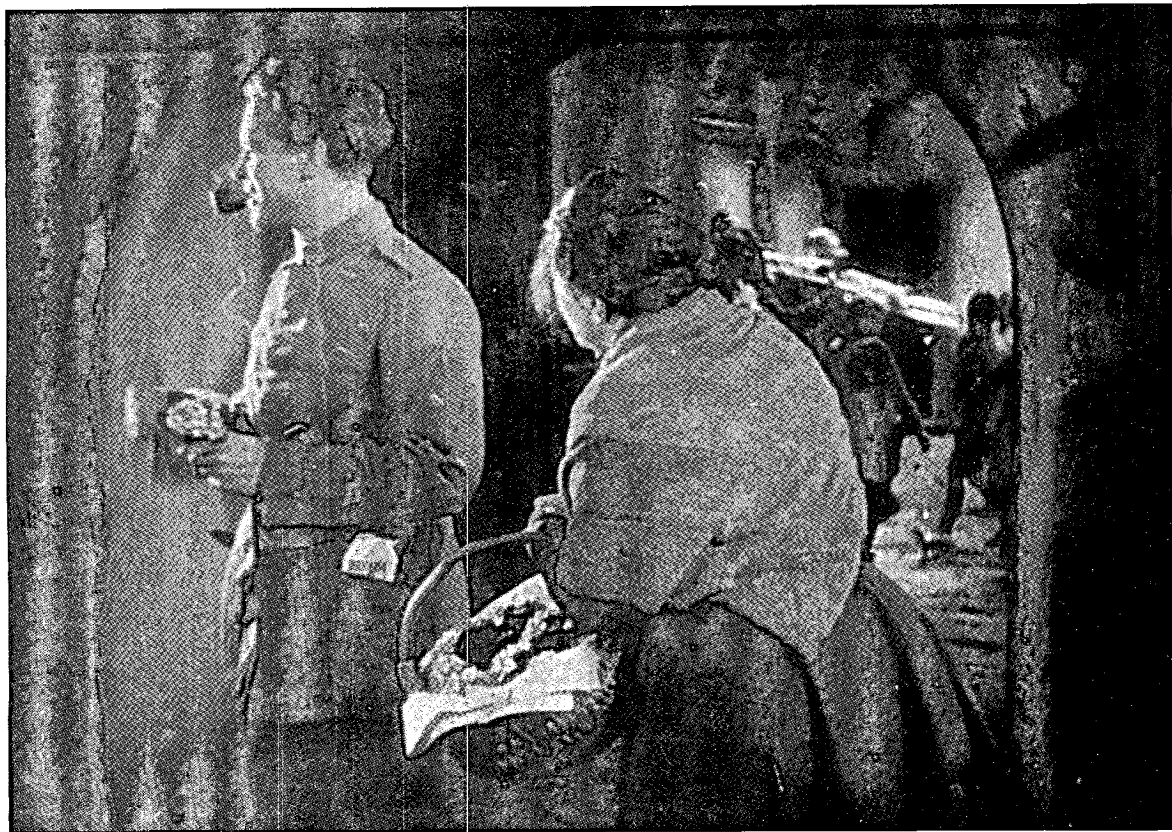
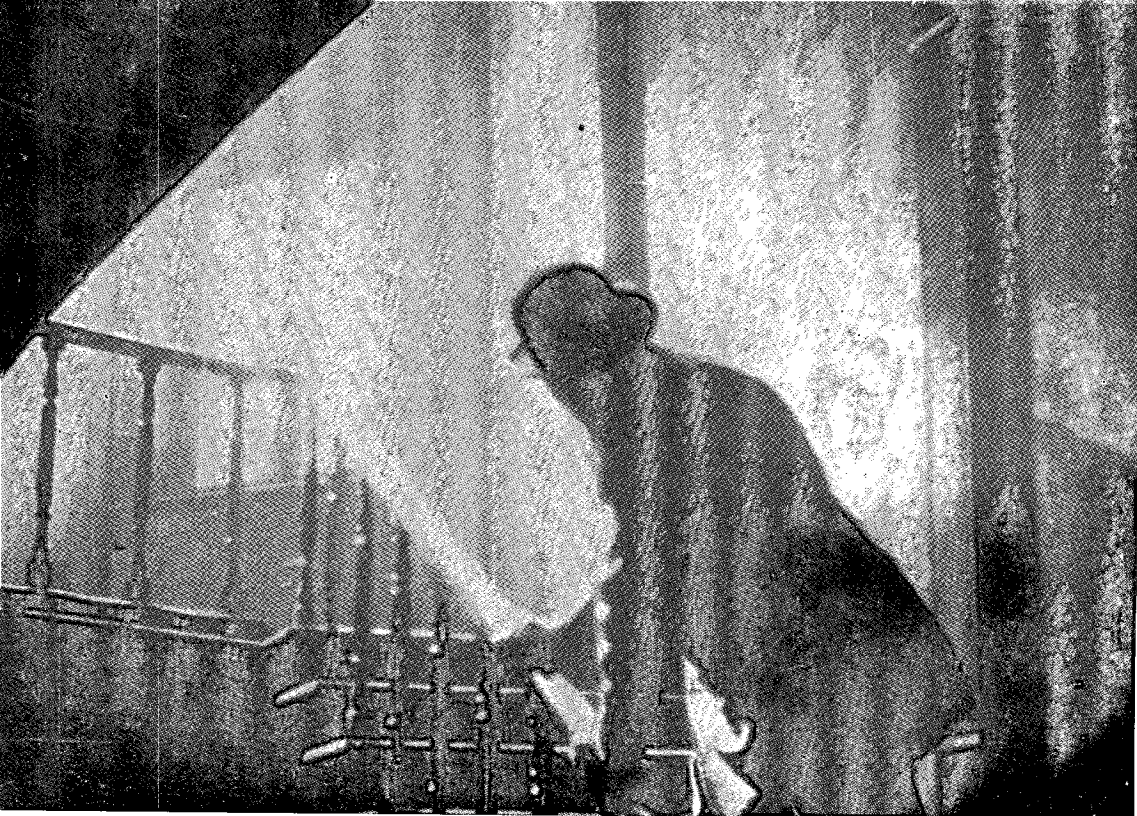
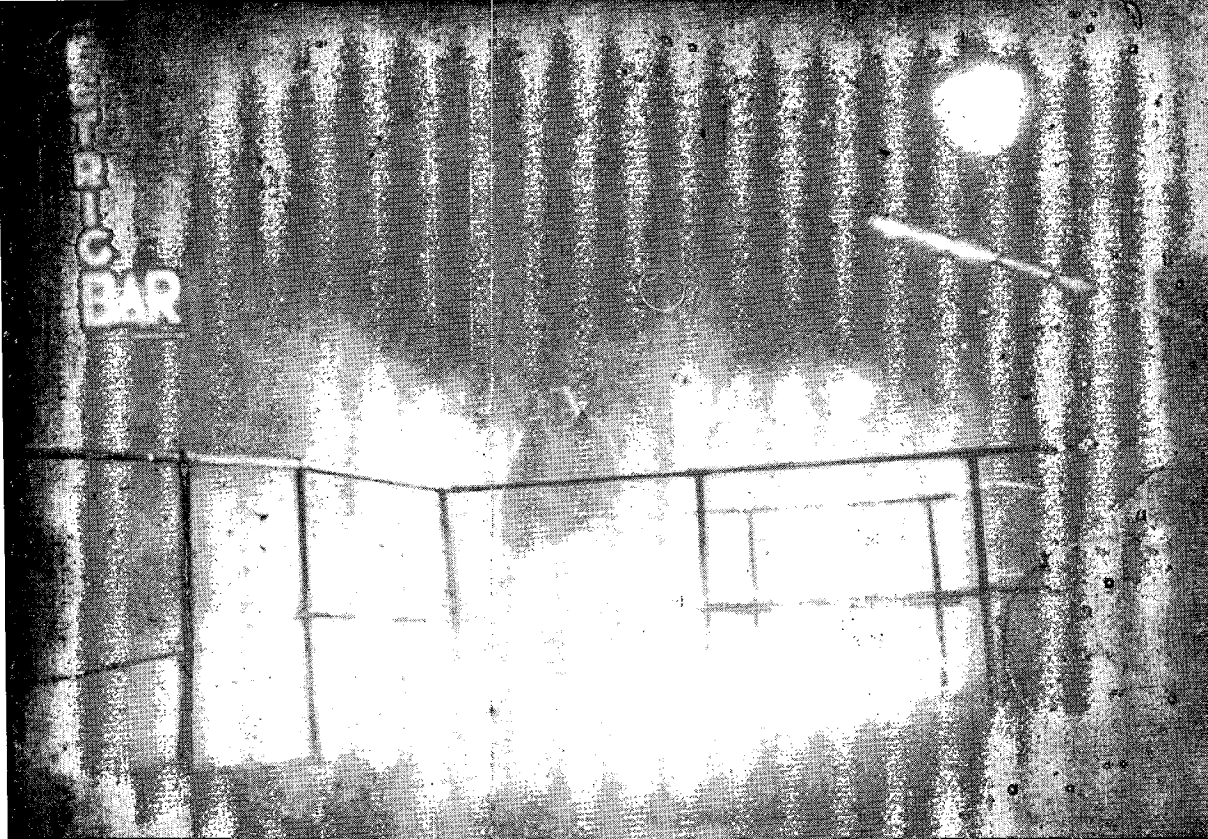
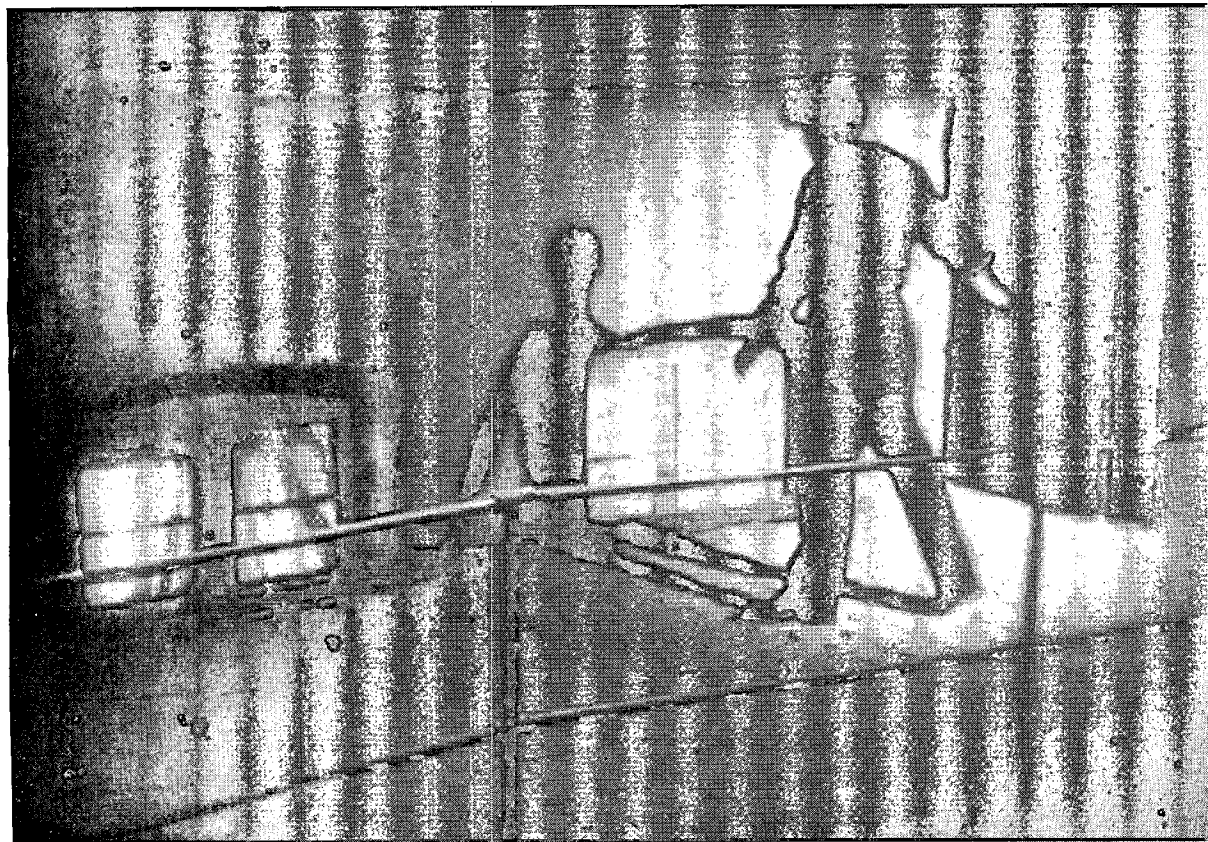
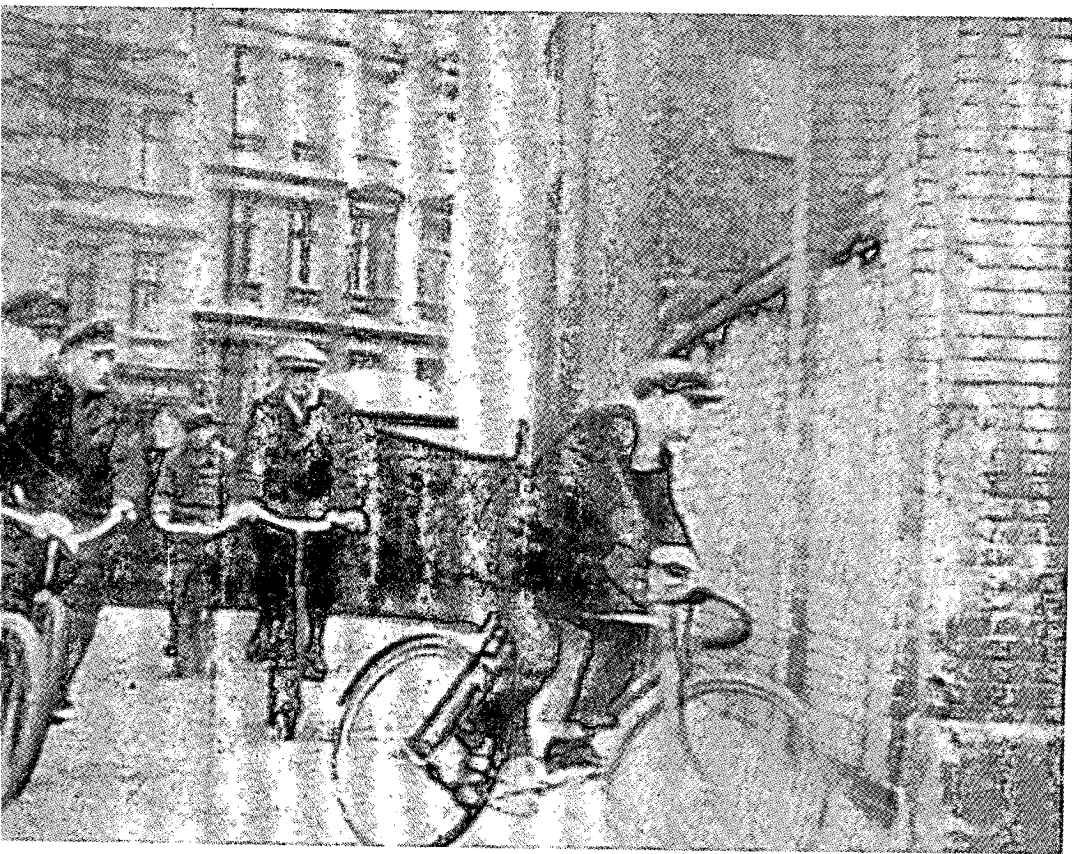
La « nuova oggettività » fu anzitutto movimento letterario: « lezione di rinsavimento e di resipiscenza », ha detto Ladislao Mittner in « L'espressionismo » (Laterza, Bari, 1965), e di « rinunzia al pathos cosmico ed agli astratti furori dell'espressionismo ». Con la « Neue Sachlichkeit » la letteratura tedesca, nella sua propensione per le oscillazioni estreme, « dal massimo dell'astratto si lanciò a capofitto nel massimo del concreto: all'Uomo nudo con la *U* maiuscola sostituì l'uomo della strada con la *u* minuscola, l'uomo anche troppo determinato nella banalità della sua grigia esistenza quotidiana, l'uomo qualunque, il reduce eguale agli altri reduci, il disoccupato uguale agli altri disoccupati: uomini che girano, sconvolti, disperati ed anche affamati per le strade della città-alveare ». Rileva il Mittner come al posto dei titoli astratti dell'espressionismo ora si trovano — nei testi letterari alcuni dei quali poi tradotti in film — titoli dichiaratamente documentari o giornalistici: « Berlin-Alexanderplatz », « Classe 1902 », « Tre in mezzo a tre milioni » (di disoccupati), « Nulla di nuovo sul fronte occidentale ». « E il personaggio riacquista la propria realtà anagrafica; non è più il cassiere o il detenuto, il padre o il figlio, ma si chiama di nuovo semplicemente come appunto si chiama, Franz Bieberkopf o Joannes Pinneberg ». Dal canto loro, « i film della strada mostrano chiaramente il passaggio graduale dall'incubo espressionistico al tecnicismo documentario ». Anche la pittura va verso la « Neue Sachlichkeit »: con Georg Grosz, Otto Dix, Max Beckmann, Kathe Kollwitz. E i personaggi abituali di questi pittori — grassi ed esosi capitalisti, ufficiali, uomini del « lumpenproletariat », prostitute, vecchie in ambienti di miseria — li ritroveremo anche nei film.

Ci si è chiesto che cosa abbiano in comune il neorealismo italiano del 1945 e seguenti con il neorealismo della « Neue Sachlichkeit ». Niente di più diverso, osserva ancora il Mittner: messa a confronto col neorealismo italiano, vibrante di umanità, di speranza e di impegno, « la "Neue Sachlichkeit" è una desolata letteratura della rassegnazione che è essa pure assai spesso disperazione ».

La definizione-slogan « Neue Sachlichkeit », avverte il Mittner, fu lanciata nel 1924 dal critico d'arte G.F. Hartlaub, per designare « libri senza pretese ». Ma la parola « Sachlichkeit » serviva già nel 1913 per designare scrittori di « relazioni oggettive », di « aneddoti », dotati di un particolare elemento psicologico: la « impassibilità ».

Phil Jutzi e la "Neue Sachlichkeit"

Da *Mutter Krausens Fahrt ins Glück* (1929) diretto e fotografato da Phil Jutzi su soggetto di Heinrich Zille.

Altre immagini di *Mutter Krausens Fahrt ins Glück* di Jutzi. (*Anche nella tavola precedente*).

Altre immagini di *Mutter Krausens Fahrt ins Glück* di Jutzi.

Il volto disperato di Mamma Krause. Immagini di *Mutter Krausens Fahrt ins Glück*.

Immagini di *Unser tägliches Brot* (1928), secondo film di Phil Jutzi, sulle condizioni di vita dei lavoratori della Slesia.

Gusto del particolare e funzione della luce in *Unser tägliches Brot.*

Da *Berlin-Alexanderplatz* (1931), quarto film di Phil Jutzi, derivato dal romanzo di Alfred Döblin. (*Heinrich George*).

Altri film della Germania di Weimar. Da *Heimkehr* (Il canto del prigioniero, 1928) di Joe May. (*Anche nelle pagine seguenti*).

Immagini di *Cyankali* di Hans Tintner, tragica rievocazione dell'esistenza nei quartieri operai della Germania di Weimar.

Immagini di *Jenseit der Strasse,* uno dei film cosiddetti « della strada », sugli ambienti popolari dei grandi agglomerati urbani. (*Anche nella pagina seguente*).

Una scena di massa da *Kuhle Wampe* (1932) di Slatan T. Dudow.
Alla sceneggiatura collaborò Bertolt Brecht.

Altre immagini di *Kuhle Wampe* di Dudow.

Una delle principali affermazioni della « Neue Sachlichkeit », nel romanzo, si ebbe con « Kleiner Mann, Was nun? » (E adesso, pover'uomo?) di Hans Fallada, nel quale il Mittner trova anche una conferma dei limiti intrinseci del movimento. Tra coloro che credettero, invece, nei suoi valori positivi, fu Karel Pinthus, che già aveva profetizzato e sostenuto l'espressionismo, e che esaltò nel 1928 lo spirito « virile » della letteratura postespressionistica, la quale secondo lui non era letteratura della delusione, ma del risoluto rifiuto di ogni illusione. « L'uomo di oggi », così riferisce le sue parole ancora il Mittner, « ha lo sguardo acuto, la parola breve e rapida; non urla e non geme, ma chiarisce e constata ». « Non vede, ma guarda, e per guardar bene apre bene gli occhi, anzi agli occhi preferisce talvolta la macchina fotografica ». « Anche per questo motivo », conclude il Mittner, « il creatore ideale della "Neue Sachlichkeit" è il reporter provvisto di un blocco per appunti e di una macchina fotografica, il "reporter" che vede e documenta tutto e in primo luogo scrive per tutti, per il fabbisogno giornaliero del lettore, senza potersi concedere il tempo necessario per rimediare, maturare e limare le sue "cose viste" ».

La scena espressionista, immaginata dai pittori e dagli architetti, era stata tutta fantastica. Quella « kammerspiel » prediligeva l'interno realista (la parte realistica di *Tartuffe*, e *Hintertreppe*, *Scherben*, *Sylvester*) o il *"liberty"* in *Nju* e *Fraulein Else*; quella della « Neue Sachlichkeit » ha per scena principale la strada.

In *Via senza gioia*, in *Tragedia di una prostituta*, in *Al di là della strada*, la via è dapprima ricostruita, come in *Die Strasse* di Grüne; ma la « Neue Sachlichkeit » si orienta sempre più apertamente verso l'esterno « dal vero »: e i film di Phil Jutzi, quello di Richard Oswald ispirato dal *Capitano di Köpenick* di Carl Zuckmayer, *Kühle Wampe* di Slatan Th. Dudow, *Cyankali* di Hans Tintner, « aprono » subito sui quartieri operai. Come è stata avanti la strada, ora è il *quartiere* protagonista (*Berlin-Alexanderplatz, Kühle Wampe*). Fu per primo Walter Ruttmann a rivelare i ritmi della grande città, ma astrattamente (*Sinfonia di una grande città*, 1927) per quanto il suggerimento poteva essere giunto anche dagli scenari, precedenti, di Vladimir Majakovskij (*Benz 13*) e di Lazlo Moholy-Nagy (*Dinamica della città*). I registi della « nuova oggettività » vedono tutto con occhio sociologico; ed ecco il problema del reinserimento nella vita comune degli ex-carcerati (*I pregiudicati* di Gerhard Lamprecht, *Berlin-Alexanderplatz* di Jutzi), quello dell'aborto (*Cyankali* di Tin-

tner), dell'alloggio e del lavoro non abbastanza remunerato, sfruttato (*Nostro pane quotidiano* e *Mutter Krausens Fährt ins Glück* di Jutzi). Vicino ad essi è anche un documentario di Ruttmann sulla lue. O il problema scientifico-ideologico del medico di *Salamandra*, trattato in Germania, con interessante osservazione realistica, dal regista sovietico Grigori Rošal.

Nostro pane quotidiano (altro titolo: *Ombra della miniera*) è opera incompleta. Se ne è vista soltanto l'edizione destinata al pubblico britannico, abbreviata (38 minuti) e rimontata dallo stesso regista. Probabilmente quella originale è definitivamente perduta. L'azione del film si svolge nel distretto di Waldenburg, nella Slesia, nei pressi di una miniera. Il paese ha molti disoccupati e un giovane, figlio di un artigiano, si allontana dalla famiglia per lavorare in miniera; ma resta anche lui senza occupazione. Trova aiuto presso la vedova di un minatore, e si stabilisce nella sua stessa casa, attirando calunniosi commenti. Il proprietario dello stabile è un uomo esoso e tirannico, che incute timore in tutti gli abitanti del caseggiato. Esso esige malamente gli affitti e perseguita un inquilino senza mezzi, che, a causa della disoccupazione, non riesce a pagare il mensile. Il giovane ospite, che è un attore non professionista, Holmes Zimmermann, affronta il violento padrone, il quale, in preda all'ira, lo percuote con brutalità sulle scale, provocandone la caduta e la morte.

Il film appare di grande qualità, anche nelle parti condensate, quelle di più polemico valore sociale, che tuttavia risultano in qualche punto meno efficaci proprio per la obbligata stringatezza; e raggiunge certamente la più viva espressività nelle scene in cui il giovane operaio trova ospitalità nella casa della vedova del minatore, la quale lotta per la sopravvivenza. Un momento di desiderio è espressivamente descritto attraverso la mimica dei due attori, giacenti in camere diverse, il passo scalzo nella casa di notte, il movimento della maniglia girata, il risveglio dei ragazzi che chiamano la madre. Tutti gli attori sono « non professionisti » ed è da ritenere che la propensione per i « tipi » venga a questo cinema tedesco, di tendenza marxista, dall'esempio dei film sovietici.

Mutter Krausens Fährt ins Glück è forse delle tre l'opera più rigorosa. Va notato, in questo film, il contributo della pittrice Kathe Kollwitz, che ne firma la supervisione. Il soggetto del film fu ispirato a Otto Nagel dalle novelle di Heinrich Zille, e rielaborato dal collettivo del gruppo « Prometheus ». È ambientato in uno squallido caseggiato di Berlino Nord, abitato da operai. Mamma Krause vi

abita coi figli Erna e Paul, mantenendosi con la vendita dei giornali e con il ricavato del subaffitto di una stanza ad una coppia equivoca. Erna è continuamente insidiata dall'inquilino; Paul passa il tempo all'osteria, bevendo e facendo debiti che Mamma Krause deve pagare. Presto sarà trascinato a prendere parte a un colpo e finirà in prigione, mentre Erna — che si fidanza con Max — è istigata dall'inquilino alla prostituzione. Le prove cui mamma Krause è sottoposta sono continue. In un estremo sconforto preferisce fare il suo « viaggio verso la felicità » con la bambina più piccola, aprendo il rubinetto del gas: così la sua storia penosa, asciutta di motivi, misera e senza colpa, ma quasi con una volontaria, inaccettabile presunzione di colpa, ha termine.

La collaborazione della Kollwitz nella produzione è rilevabile ad ogni passo. Le inquadrature dell'interno, i volti dei protagonisti, particolarmente quello di Alexandra Schmit, ci ricordano i disegni della grande grafica tedesca. E altrettanto si potrebbe dire per un'altra opera, quella di Hans Tintner: *Cyankali*, che è molto vicina al film di Jutzi.

La presenza della Kollwitz, in questo periodo del cinema tedesco, va collocata accanto a quella, non meno importante, di Berthold Brecht, che scrive lo scenario di *Kühle Wampe*. Qui, come anche in altri film, ritroviamo i suoi cantastorie, in mezzo ai casermoni popolari, con le allusive ballate. Una brechtiana Mamma Krause, che però riesce in extremis a riscattarsi alla sua vita di squallore, la ritroviamo più tardi (e il soggetto è proprio desunto da un racconto di Brecht) nella *Vieille dame indigne* di Marcel Allio.

Berlin-Alexanderplatz è desunto da un'opera di uno scrittore espressionista: Alfred Doeblin. Partecipò alla sceneggiatura anche Karl Heinz Martin (regista di *Von Morgen bis Mittenacht*). La realizzazione è però tutta « Neue Sachlichkeit ». Il film si apre ancora su enormi caseggiati, grigi, casermoni senza sole, come quelli di Berlino Nord: ma questa volta si tratta della prigione dove è rinchiuso Franz Bieberkopf (Heinrich George). Poi è ancora la volta dell'asfalto, della strada, della città, delle « strade senza gioia ».

Franz, uscito di prigione, è spinto da Reinhold a prendere parte a colpi criminosi. Poiché si rifiuta, viene gettato da un'auto in corsa, restando gravemente ferito ad un braccio. Cede tuttavia in un secondo tempo alle pressioni di Reinhold; ma questi uccide la sua donna e lo stesso Franz è accusato del delitto, finendo ancora in prigione. Quando esce, riprende il suo mestiere di venditore ambulante.

Si tratta di un film che non manca di scene forti e ricche di movimento, e la cui recitazione è eccellente. Un film che descrive ancora una volta con sapore, con proprietà, con sensibilità sociale, la sorte del proletario tedesco degli anni trenta.

La scelta dei temi e dei luoghi, l'insistenza sulla condizione del « lumpenproletariat », ne fanno, anche se talvolta non è esplicito, un film polemico, di tendenza marxista, dove, anche nei « tipi » umani prescelti, si sente la presenza di artisti come Brecht e la Kollwitz.

Tra le più belle scene di questo film, come anche di *Mutter Krausens*, sono quelle di vita e di gioia popolare: quelle balneari, ad esempio, efficacissime per la descrizione dell'ambiente. Ma nel coevo *Kühle Wampe* mette angoscia quella massa tedesca che si riunisce per gare sportive, canti, riunioni sociali. Viene da chiedersi se, nonostante le diverse ideologie, a quell'epoca il nazismo non avesse già tutte le premesse per manifestarsi. Ed è proprio un anno dopo, 1933, che tutti i registi dell'espressionismo, del « Kammerspiel », della « Neue Sachlichkeit », sono costretti a tacere. Le architetture deformate dell'espressionismo erano già scomparse, gli sfondi dei tuguri e il « liberty » dei grandi alberghi e dei cabarets floreali, davanti alla forza delle nascenti *panzerdivisionen*, si eliminano da sé. E la grande stagione del cinema tedesco, ora, è veramente finita.

Bibliografia

WEISS: *Mutter Krausens Fährt ins Glück*, in « Close Up », Londra, aprile 1930.

CARL VINCENT: *Phil Jutzi*, in « Enciclopedia dello Spettacolo », vol. VI, Roma, 1959.

G. TOSCHI: *Phil Jutzi*, in « Filmlexicon degli autori e delle opere », vol. III, Roma, 1959.

R. BORDE, F. BUACHE, F. COURTADE: *Le cinéma réaliste allemand*, Serdoc, Lyon, 1965.

FRANCESCO SAVIO: *Cinema di Weimar (1919-1932)*, in « 26ª Mostra Internazionale d'arte cinematografica di Venezia », Catalogo, 1965.

MARIO VERDONE: *Expressionismus - Kammerspiel - Neue Sachlichkeit - Liberty*, in « Filmcritica », n. 159-60, Roma.

LADISLAO MITTNER: *L'espressionismo*, Laterza, Bari, 1964.

MARIO VERDONE: *Consuntivi dell'espressionismo*, in « Palatino », n. 12, Roma, 1965.

L'arte del comico in René Clair

di *VIRNA BERTI*

I.

1. *Il concetto filosofico di comicità*

Contemporaneamente al sorgere nella vita dei popoli di manifestazioni a carattere comico, è nata l'esigenza di definire l'importanza e il valore di tale atteggiamento dello spirito nei confronti del mondo e della società.

Originariamente fu un riso incidentale cioè non voluto, ma determinato da avvenimenti casuali; comunque esso non era provocato dagli stessi motivi che possono suscitarlo ai nostri tempi; presso i greci, come nota il Plebe nel suo libro *Nascita del comico nella vita e nell'arte degli antichi greci* (1), una prima, antichissima forma di ilarità era rappresentata dal riso come espressione della gioia, quindi non ancora collegato al comico. Solo successivamente si passò da questo aspetto a quello della caricatura, dei motteggi, della parodia e da quello spontaneo e casuale alla ricerca di suscitarlo coscientemente e con intenti artistici.

Ed è proprio a questo momento, cioè quando si può parlare di un modo di guardare le cose, di una forma di espressione, che possono ricollegarsi le prime definizioni filosofiche.

Nella *Repubblica* di Platone, e precisamente nella parte riguardante la Critica dell'arte, troviamo alcune considerazioni sul comico la cui valutazione è del tutto negativa, in quanto negativa è la fun-

(1) ARMANDO PLEBE: *La nascita del comico nella vita e nell'arte degli antichi greci*, Laterza, Bari, 1956.

zione dell'arte nello Stato. Dice infatti Platone: « Il poeta non agisce sulle cose, si limita ad imitarle, a narrarle, di ciò che lo circonda egli non ha una conoscenza sostanziale, ma solo concernente l'aspetto fenomenico che può essere captato dai sensi ingannevoli ». Dopo aver dimostrato quanto sia lontana dal vero l'arte « che si indirizza alla vista », in quanto essa imita quella forma esterna degli oggetti quale appare ai sensi, non alla ragione, passa a « quella che va all'udito ». Anche questa, non ispirandosi al comportamento del saggio che tempera i suoi impulsi e sopporta coraggiosamente le sventure, ma rappresentando il tumultuare delle passioni, si indirizza alla parte irrazionale dell'anima e pertanto esercita un'influenza dannosa sui cittadini, « e non vale questo ragionamento anche per il ridicolo? » prosegue Platone. « Quello infatti che, atto a promuovere le risa, per forza di ragione contenevi in te stesso, timoroso di non passare per un buffone, lasci allora abbia libero corso; e una volta che abbia fatto ardita questa parte di te (cioè la parte irrazionale dell'anima), senza che tu te ne avvegga in ciò che spesso t'accada di dire e di fare, ti darai a vedere un comico ». C'è quindi per Platone insita nel comico, come anche nel tragico, quella smoderatezza e quella partecipazione passionale che è diametralmente opposta alla temperanza e contenutezza propria dei saggi. Quindi, conclude Platone, questo atteggiamento imitativo degli artisti, questa « pausa indetta all'azione » per usare le parole di Croce, oltre ad essere inutile è addirittura dannosa e quindi deve essere esclusa da uno Stato ben organizzato.

Il carattere irrazionale e irriflessivo del riso è ribadito da Platone nel *Filebo* in cui egli afferma per bocca di Socrate che il ridicolo « è in genere un pervertimento di un abito contrassegnato da un certo nome » e siccome « ogni pervertimento produce un effetto contrario a quello che è espresso dall'iscrizione di Delfo: conosci te stesso » viene di conseguenza che « il contrario di questo, è chiaro, sarebbe uno scrittore che dicesse: non ti conoscere niente affatto » il quale atteggiamento « quando agli altri non reca danno, è ridicolo ».

Questa ultima affermazione mette in luce quell'innocuità del riso che anche Aristotele nota nella *Poesia* come uno dei caratteri fondamentali del comico. Comunque da questi brani della *Repubblica* e del *Filebo*, mi sembra evidente che in Platone la svalutazione o la rivalutazione che troviamo nelle *Leggi*, non è mai motivata in base a fattori insiti nel comico stesso ma solo in base alle possibili con-

seguenze o riflessioni che esso può avere sulla società. Questo perché, come nota anche Armando Plebe nel suo libro *La teoria del comico da Aristotele a Plutarco* (2), l'arte non viene considerata da Platone in maniera autonoma, ma solo come un mezzo attraverso il quale l'uomo può essere indirizzato all'apprendimento filosofico.

Meno intransigente rispetto a quella di Platone, la posizione di Aristotele il quale, concependo il divertimento come un « riposo » del quale egli rivendica la necessità, ed essendo quindi come dice sempre nell'*Etica Nicomachea*, dello stesso parere di Anacarsi per cui è utile « divertirsi per essere laborioso », viene a rivalutare il comico appunto per questa sua funzione sociale, anche se questo giudizio positivo non è ancora motivato da fattori intrinseci, bensì estrinseci alla comicità stessa.

Quanto poi alla definizione del ridicolo, essa è contenuta nella *Poetica* in cui Aristotele distingue innanzi tutto la tragedia dalla commedia, per poi passare ad esaminare i caratteri salienti del comico. La commedia si rivolge alla pittura di caratteri nei quali sia particolarmente accentuata la volgarità e la bruttezza, intesa tanto in senso esteriore, quanto interiore. Però, subito dopo egli limita questa affermazione precisando meglio l'accezione che per lui questi termini assumono. Infatti egli ammette sì che il ridicolo sia « qualche cosa come di sbagliato e di deforme, senza essere però cagione di dolore e di dànno » e ricorda a questo proposito la maschera comica, esempio questo di una comicità tipicamente visiva, affermando che essa muove il riso perché è « qualche cosa di brutto e come di stravolto, ma senza dolore ».

Ora questo aspetto è, come sostiene anche il Plebe, un punto di contatto tra Platone e Aristotele quanto alla definizione del ridicolo, poiché anche Platone aveva, nel *Filebo*, rilevato la peculiare innocuità del comico. Questo nell'ambito dei filosofi dell'antichità, ma, estendendo lo sguardo anche ai moderni, mi sembra che lo stesso carattere sia messo in evidenza anche da Bergson quando afferma che il riso ha bisogno per manifestarsi pienamente come di « una anestesia momentanea del cuore » e può sorgere soltanto quando l'animo osserva gli avvenimenti senza parteciparvi sentimentalmente.

A proposito poi delle frasi spiritose, Aristotele rileva nella *Retorica* come esse derivano « dal sorprendere ingannando », il che

(2) Armando Plebe: *La teoria del comico da Aristotele a Plutarco,* Pubbl. della Facoltà di Lettere e Filosofia Vol. IV, Fasc. I, Torino, 1952.

può avvenire in molti modi: o componendo le parole o sostituendo una lettera nell'ambito di una parola in modo da farle acquistare un significato diverso da quello che si poteva immaginare o terminando un verso in maniera imprevedibile come, per citare l'esempio dello stesso Aristotele, « egli andava, avendo sotto di sé i geloni ».

Ora, a prescindere dai motivi addotti dai filosofi per spiegare il quid di comicità consistente in questo particolare inganno che delude e frustra l'aspettativa, interessa, secondo me, notare come questa caratteristica sia concordemente attribuita al comico da diversi filosofi; essa compare infatti anche in Cicerone, Vico, Kierkegaard. C'è poi, sempre nella *Retorica*, un'altra considerazione particolarmente importante, cioè che tutti questi tipi o schemi di frasi spiritose come l'omonimia la metafora ecc. concordano quanto alla forma, dal momento che tutte hanno bisogno di brevità e sinteticità; dice infatti Aristotele: « quanto più brevi e più antitetiche sono, tanto più hanno successo ». Questa osservazione, sebbene sia limitata ad una comicità basata essenzialmente sulle parole, direi che puntualizza una caratteristica importante del comico, cioè la concisione, e quindi una particolare impostazione ritmica; carattere, questo, che Aristotele attribuisce esclusivamente alla comicità verbale, ma che, a mio avviso, può essere riferito anche a quella che si realizza attraverso le immagini o mediante il rapporto parola-immagine.

Cicerone imposta il problema nel secondo libro del *De Oratore*, tenendo sempre presente appunto quest'ultimo, se cioè sia decoroso che egli si valga delle facezie, fino a che punto può protrarre questo suo atteggiamento e quali sono gli effetti che da tale intonazione possono derivare. Un'impostazione dunque rivolta esclusivamente alla comicità discorsiva, ma che tuttavia prende le mosse da una considerazione che può essere considerata valida per il comico in generale. Dice infatti Cicerone: « Suavis autem et saepe vehementer utilis est iocus et facetiae; quae etiam si omnia alia possunt tradi arte, sunt certe propriae naturae neque desiderant ullam artem ». Questa riflessione a cui sempre nel suo libro *La teoria del comico da Aristotele a Plutarco* (3), il Plebe ricollega quell'originalità rispetto alla teoria peripatetica, da altri invece negata, mette bene in evidenza che la capacità di cogliere gli aspetti ridicoli di una persona, un ambiente, una società, è connaturata all'individuo, fa parte dalla sua

(3) ARMANDO PLEBE: *La teoria del comico da Aristotele a Plutarco*, op. cit.

personalità, per cui il mondo appare sotto quella particolare angolazione, e spontaneamente, a chi è dotato di spirito comico, si rivela il lato umoristico della vita proprio come ad un altro si rivela quello tragico. Questa considerazione che, invece di essere limitata ad un determinato settore può essere estesa a tutto il comico, è particolarmente attuale e valida anche per la nostra sensibilità moderna, perché lo stesso Cicerone lo considera come un elemento integrante della personalità, per cui si potrebbe dire, dando un valore più ampio alla sua affermazione, che un artista è portato a deformare comicamente gli aspetti del mondo che lo circondano, mentre un altro ne mette in evidenza l'aspetto tragico.

Premesso questo, tutta la sua teoria viene ad assumere non un valore didascalico, ma solo chiarificatore dei risultati che possono essere conseguiti mediante l'inserimento nel discorso sia dell'arguzia e del motto che sorgono improvvisi, sia dell'umorismo continuo, che permea di sé tutto un ragionamento. Segue poi l'esposizione dei cinque punti sui quali verte la trattazione: cioè che cosa sia il riso, da che cosa si origini, se sia conveniente all'arte oratoria suscitarlo e in quale misura e infine quali siano le specie del ridicolo. Quanto al primo punto Cicerone confessa di non sapere che cosa sia il riso, per il secondo concorda con Aristotele come ben si può vedere dal modo in cui entrambi lo definiscono rispettivamente nel *De Oratore* e nella *Poetica*. Anche Cicerone infatti rileva come carattere essenziale un particolare tipo di bruttezza e di deformità che è molto vicino al concetto aristotelico.

La disposizione inoltre dell'oratore a introdurre nei suoi discorsi frasi che suscitino il riso, è per Cicerone positiva, purché egli sappia usare discernimento e moderazione nella scelta delle espressioni e degli argomenti. Quanto poi ai due generi del ridicolo, Cicerone distingue due aspetti fondamentali: quello « in re » e quello « in verbo », cioè quello che consiste nell'esposizione di un fatto di per se stesso comico e quello invece in cui l'arguzia è racchiusa in giuochi di parole come gli equivoci, le metafore e la trasposizione. Tra questi due tipi naturalmente quello più strettamente verbale è il secondo in quanto il primo presuppone delle immagini che vengono suscitate dall'esposizione dell'avvenimento. Ma, oltre queste specie, Cicerone ne ammette una molto nota che consiste nell'ingannare l'aspettativa, nel dire quindi una cosa diversa da quella che gli altri prevedevano. In definitiva le osservazioni di Cicerone, anche

se indirizzate esclusivamente all'oratore e quindi limitate nella loro validità alla sola arte oratoria, acquistano, precedute da quell'affermazione sulla spontaneità del comico e conseguente impossibilità di insegnamento, un valore particolare appunto perché viste non come regole retoriche ma come tratti connaturati alla personalità dell'individuo.

Mentre Cicerone di fronte alla domanda: che cosa sia il riso, aveva confessato la propria ignoranza, Vico oltre la causa che lo suscita, ne analizza il sorgere nell'ambito della persona, dandocene la ricostruzione del processo fisiologico, anche se la parte importante di tale teoria non è tanto la fantasiosa spiegazione di come quei sussulti e quegli scuotimenti si propaghino per tutto il corpo, ma il motivo che li determina. Dice infatti Vico in un *Opuscolo contro l'autore del giudizio sulla Scienza nuova*, a proposito dei detti « arguti »: « I detti arguti sono foggiati da fantasia debole o di poca ampiezza, la quale o raccoglie i nudi nomi delle cose, o ne unisce le sole superficie (e queste neppur tutte), o presenta alcune cose ora assurde ora inadatte, alla mente che non se le aspetta e che, aspettando invece il conveniente e l'adatto, viene delusa e frustrata nella sua aspettazione: onde le fibrille del cerebro intento all'obietto adatto e conveniente e turbate dall'altro che non aspettavano, tumultuano, e, così turbando, propagano dal tronco in tutti i rami dei nervi il loro trepido moto, il quale scuote tutto il corpo e disturba l'uomo dal suo stato normale ».

Vico passa poi a distinguere i « risori » « che temerariamente e smodatamente ridono » dai « derisori » « che muovono gli altri al riso ». Esso assume in Vico una coloritura nettamente negativa; infatti egli afferma che gli uomini dignitosi non ridono appunto per la serietà con cui essi guardano il mondo che li circonda; i « risori » invece, hanno nei riguardi di quest'ultimo un atteggiamento più superficiale e leggero, i « derisori » poi deformano o come dice Vico, « depravano » addirittura l'aspetto della verità, per cui essi vengono ad essere i più vicini alle bestie. Riponendo la cagione del riso nell'aspettazione delusa, ne deriva come conseguenza che, nell'analizzare i personaggi comici, egli sostiene che riescono più efficaci quelli che dicono delle sciocchezze con la massima serietà, appunto perché il loro atteggiamento contegnoso implicherebbe discorsi gravi e pacati, ma quello che poi veramente dicono, quanto mai disadatto e inaspettato, genera l'effetto comico. Quindi, continua Vico, « il riso

viene dall'inganno, teso all'umano ingegno avido del vero; ed esso riesce tanto più abbondante dove maggiore è la simulazione del vero ». Per questo gli uomini saggi non ridono, perché essi non si divertono tanto dell'imprevisto quanto di tutto ciò che risponde perfettamente all'aspetto vero e reale degli uomini e delle cose.

Per questo riguardo Vico è particolarmente vicino a Platone perché, in entrambi, si dà una valutazione negativa del ridicolo proprio per questa forma di inganno che lo caratterizza, a causa del quale non si rivolge alla ricerca della verità, ma simula il vero, venendo così a stimolare non il raziocinio ma la parte irrazionale dell'uomo.

« Il riso è in bocca agli stolti », conclude infine sintetizzando così tutto il suo atteggiamento di superiorità nei riguardi del comico. Kant invece, per quanto lo collochi insieme alla musica piuttosto tra le arti « piacevoli » che tra le arti « belle », mostra nei suoi riguardi maggiore indulgenza, dal momento che alla frase in cui Voltaire giudica la speranza e il sonno come i due mezzi per far fronte alle miserie della vita, ne vorrebbe aggiungere un terzo: il riso. Comunque Kant pone tutte le espressioni della comicità, attraverso qualsiasi mezzo esse si realizzino, fuori del campo dell'estetica, appunto perché esse non hanno bisogno del giudizio, ma si risolvono tutte in una sensazione piacevole. Questa sua volutazione, per quanto non portata alle estreme conseguenze, verrà ripresa poi da Bergson il quale, proprio per questa assenza di disinteresse tipico dell'arte, finirà per collocare il comico in una posizione intermedia tra l'arte e la vita.

Nella *Critica del giudizio*, Kant infatti nota la differenza fondamentale esistente tra ciò che piace in seguito ad un processo intellettivo e ciò che « soddisfa », appagando solamente la sensazione: il primo caso comporta una validità oggettiva, il secondo ne è privo. Kant, come dice Croce, è stato il primo che ha tolto alla valutazione estetica il carattere di arbitraria soggettività per conferirle quello della universalità.

Ma sia la musica che il comico non fanno pensare, non implicano un giudizio, il loro piacere consiste, sostiene Kant, in una reazione assolutamente fisica, in un movimento degli organi del corpo determinante uno stato di benessere. Tutto ciò che muove il riso, deve contenere qualche cosa di assurdo ed essere « un'affermazione che deriva da un'aspettazione tesa la quale d'un tratto si risolve in nulla ». La posizione di Kant è quindi, sotto questo aspetto, simile a quella

di Vico, e come per quest'ultimo, anche per Kant questo improvviso cambiamento di prospettiva si riflette sul corpo determinando tutti quegli scuotimenti e quei sussulti che sono la manifestazione fisica dell'ilarità.

Tutta imperniata invece per Schopenhauer su un particolare tipo di « discordanza », la definizione del comico e della sua naturale conseguenza: il riso. Nel suo libro *Il mondo come rappresentazione e come volontà*, dopo aver premesso che esso è un atteggiamento che non sottostà al controllo della ragione e che appartiene esclusivamente all'uomo, egli lo definisce come determinato dal « contrasto » che viene a crearsi tra l'idea che noi abbiamo di una cosa e la cosa stessa. « Il riso », dice infatti Schopenhauer, « si produce sempre in seguito a una sussunzione paradossale, e quindi inattesa, espressa con parole e atti ». Da questa considerazione risulta evidente che anche Schpenhauer considera come elemento integrante la sorpresa ed ammette, anche se implicitamente, la distinzione tra una comicità verbale ed una invece che, poiché si realizza attraverso gli « atti », è di natura visiva. Questi due aspetti si identificano rispettivamente con lo spirito e con la buffoneria. Il primo si ha quando accomuniamo in un unico concetto due o più cose diverse tra loro in modo che balzi agli occhi il nesso comico che le avvicina e, in un certo senso, le rende simili pure attraverso le diversità; nel secondo tipo invece l'affinità che noi concettualmente abbiamo stabilito tra cose che in realta sono diverse, ci porta ad agire su di esse come se fossero identiche, fino a quando la loro sostanziale differenza non rivela tutta l'assurdità di un simile accostamento. Però, prosegue Schopenhauer, la buffoneria non è mai consapevole e cosciente, mentre in certi casi, pur avendo ben chiare le differenze che intercorrono tra due oggetti, si agisce su di essi considerandoli a bella posta identici per suscitare il riso: questa « è l'arte dell'arlecchino e del giocoliere ».

Anche Kierkegaard in *In vino veritas* pone il comico fuori del campo del razionale, anzi per lui è proprio l'assenza di una « causa ragionevole », quindi di una motivazione, che ne costituisce il fondamento. Infatti per lui il fatto che, tirando un filo, un burattino agiti un braccio o una gamba, non ha in sé niente di buffo, perché il movimento della marionetta non è di per sé contraddittorio ma, è solo la conseguenza dell'avere tirato il filo; il comico si ha quando non esiste la possibilità di spiegare un atteggiamento o un'azione; quindi, la sua essenza risiede proprio nell'incoerenza. La contraddizione può

sorgere, ad esempio, tra il comportamento razionale di un individuo e determinati gesti incontrollati. Se gli sposi, dice Kierkegaard, starnutiscono al momento della benedizione, ecco che il ridicolo affiora proprio per l'incompatibilità tra i due atteggiamenti; quello volontario e quello involontario. In altre parole è lo stesso principio per cui Bergson sostiene che ridiamo ogniqualvolta la nostra attenzione viene improvvisamente richiamata sul fisico di una persona quando il morale è in causa. La molla del comico, dunque, fa pernio sulla contraddizione; infatti, se un uomo tuffandosi in una vasca cercasse la corda per aggrapparsi e illudendosi di afferrare quella prendesse invece il cordone della doccia ottenendo quindi un risultato diverso da quello che immaginava, si riderebbe proprio per questo suo atteggiamento incoerente, irragionevole, in definitiva per il fatto di essersi ingannato. Ecco quindi che Kierkegaard riprende uno degli aspetti fondamentali del comico messo in evidenza già da Aristotele: quello cioè dell'aspettarsi una cosa mentre poi se ne verifica un'altra. E può richiamare alla mente anche Vico quando parla della delusione che subisce la nostra aspettativa, allorché i fatti si rivelano diversi da quello che noi pensavamo.

Tutti questi filosofi fino ad ora esaminati, hanno cercato di definire in che cosa consista l'essenza del comico, Croce invece nel suo saggio: *La teoria del comico* (4), si pone innanzi tutto la domanda se una simile definizione possa avere un valore logico.

La comicità non risiede per Croce nelle singole cose, ma solo nel modo di guardarle e di proiettarvi il nostro mondo sentimentale, di connettervi quindi significati o immagini. E il sentimento è sempre individuale, colorandosi di sfumature e tonalità diverse da artista a artista. Invece una eventuale definizione del comico deve, necessariamente, astrarre dalle singole espressioni i caratteri che le accomunano e le rendono simili, trascurando quei tratti che le diversificano. Questa necessità di eliminare gli elementi differenzianti delle singole opere, porta Croce ad affermare che tale concetto non ha validità logica, rispetto alla quale ogni astrazione è « iactura », ma solamente un'utilità pratica che permette di organizzarle secondo gruppi o classificazioni. Proprio per questo suo carattere strumentale e non filosofico, è possibile riavvicinare il concetto del comico al modo in cui Croce considera e anche giustifica e accetta, se natu-

(4) BENEDETTO CROCE: *La teoria del comico*, in « Ultimi Saggi », Bari, Laterza, 1935.

ralmente limitati ad una funzione particolare, i generi letterari. Il compito di questi, infatti, è del tutto simile a quello dell'astrazione comica, tanto è vero che Croce nel *Breviario di estetica*, dove parla dei generi, si esprime quasi con le stesse parole. Dice nel Breviario: « giova certamente contessere una rete di generalia, non per la produzione, che è spontanea, dell'arte, e non pel giudizio, che è filosofico, ma per raccogliere e circoscrivere in qualche modo a uso dell'attenzione e della memoria le infinite intuizioni singole, per numerare in qualche modo le innumerevoli singole opere d'arte » (5), e nel saggio: « pel fine, com'è noto, di ordinare e classificare in gruppi quei fatti individuali in guisa da poterli ricordare e richiamare e accennarvi via via se occorre ». Funzione quindi, quella della definizione del comico, eminentemente pratica per Croce, in quanto non comporta la valutazione critica di determinate espressioni, ma solo astrae da queste i caratteri comuni onde poterle raggruppare e riavvicinare, proprio in base a queste loro affinità.

Perciò, conclude Croce, il concetto del comico, rispetto all'opera d'arte, può riuscire a determinare solo la materia, ma non sfiora minimamente le qualità formali, può arrivare a dire che essa appartiene ad un determinato genere, ma qui si ferma, ed è incapace di indagare quegli elementi per cui essa si distingue dalle altre nello stesso genere, dal momento che le qualità formali possono scaturire solo dalla lettura dell'opera d'arte, ed è pertanto impossibile pretendere di poterle ricavare da un concetto che risulta da un processo d'astrazione di caratteri comuni a più opere. Ciò non toglie che la formulazione di questi « generalia », abbia una sua validità anche se esclusivamente pratica. In effetti possedere determinati caratteri generali, può essere utile in quell'operazione preliminare di collocazione dell'opera nell'ambito di uno stile e di una corrente, ma non significa affatto aver individuato quei caratteri per i quali, nell'ambito di un deetrminato movimento, essa si distingue dalle altre.

In posizione antitetica rispetto all'impostazione crociana, si trova Pirandello nel suo *Saggio sull'umorismo*. Infatti, mentre Croce sostiene l'impossibilità di definire filosoficamente il comico e lo stesso umorismo attribuendo ad ogni eventuale teoria un valore non determinante rispetto al giudizio sull'opera d'arte; Pirandello invece vede proprio nella formulazione di un concetto di umorismo, l'unico mezzo per poter poi parlare dei singoli umoristi. In definitiva, obietta Pi-

(5) BENEDETTO CROCE: *Breviario di Estetica*, Laterza, Bari, 1958.

randello, senza possedere un'idea generale dell'umorismo, è impossibile capire quelle manifestazioni che da esso si originano. Scartando il metodo di ricavarne gli elementi costanti dalle caratteristiche comuni a più opere, in quanto questo ovviamente porterebbe a far dipendere il primo dalle seconde, mentre per Pirandello avviene esattamente il contrario, egli analizza invece il sentimento umoristico, descrivendone la nascita nell'animo dell'artista. È come se la riflessione esercitasse sul sentimento che occupa lo spirito del poeta una particolare analisi fino a suscitare il « sentimento del contrario », di modo che vengono a formarsi come due sentimenti contrastanti. Dice infatti Pirandello: « Trovo questo sentimento del contrario, qualunque esso sia, che spira in tanti modi dalla rappresentazione stessa, costantemente in tutte le rappresentazioni che soglio chiamare umoristiche ». Così il riso si stempererà nella pietà, nella comprensione, lasciando il nostro animo in preda a due sentimenti opposti. Prova ne sia Don Chisciotte, ridicolo è vero, per questo suo carattere visionario che lo porta ad anacronistiche deformazioni, eppure, al tempo stesso, per questa sua intima quanto illogica coerenza, quasi tragico. Perciò il sentimento che noi proviamo, che poi è lo stesso che ha commosso il poeta, è di incertezza tra il riso e il pianto.

Tutto questo avviene per quella particolare attività della riflessione sull'originario sentimento che aveva pervaso l'animo del poeta, suscitando appunto il « sentimento del contrario ». Proprio per questo particolare intervento della riflessione, l'umorista, sostiene Pirandello, è in un certo senso critico, per la particolare azione di analisi esercitata dalla riflessione sulle immagini create dal sentimento.

Tutte queste teorie esaminate, tendono a dare maggior risalto alla comicità verbale, piuttosto che a quella visiva, mentre è chiaro che nel cinema il riso si origina o esclusivamente dalle immagini, oppure dal rapporto tra parola e immagine. Ora si può obiettare che questo è proprio anche del teatro, e l'obiezione può anche essere giusta purché si tengano presenti quelle differenze che comportano dei mezzi espressivi diversi. Infatti, mentre in teatro questo rapporto è statico, cioè tien conto sempre di quella distanza fissa tra spettatore e palcoscenico, nel cinema è mobile e dinamico e determinerà quindi dei risultati stilisticamente peculiari della tecnica cinematografica. Mi riferisco in particolar modo a tutti quei casi in cui, per esempio, la comicità sta tutta in un primo piano che inquadra l'espressione del volto, oppure si origina dal montaggio per stacco

di un campo totale con un dettaglio, o si risolve tutta in un movimento di macchina. Con questo voglio dire che quando la comicità è veramente filmica si vale dei mezzi che sono propri di questa forma d'arte e quindi viene a diversificarsi da quella tipica della narrativa e del teatro.

Un discorso più particolareggiato merita Bergson per la particolare affinità esistente tra gli aspetti del comico da lui notati nel suo saggio *Le rire* (6), e quelli che caratterizzano alcuni film di Clair; tanto è vero che ad un certo momento ricorda Labiche, autore di quei vaudevilles che hanno ispirato al regista *Un chapeau de paille d'Italie* e *Les deux timides*. Ora anche se, come spesso avviene per le realizzazioni cinematografiche di testi letterari o teatrali, le commedie di Labiche costituiscono per Clair la materia grezza da elaborare filmicamente, è però chiaro che egli deve aver sentito questo autore come congeniale alla sua fantasia e quindi già contenente, anche se allo stato embrionale, quegli elementi suscettibili di deformazione comica attraverso i mezzi propri del cinema. Con questo voglio dire che il fatto che Bergson porti come esempio di un particolare tipo di comicità i vaudevilles di Labiche, fa sì che il suo saggio in determinati punti noti degli aspetti che caratterizzano, in un certo senso, anche la personalità del regista.

Il metodo seguito da Bergson per quest'indagine si fonda su due punti essenziali, che poi sono in definitiva l'uno il completamento dell'altro: la coscienza dell'impossibilità di costringere la « fantasia comica » nell'astrattezza di uno schema che finirebbe per escludere determinate facce del comico che pur esistono, e la conseguente necessità di osservarlo invece nel momento in cui esso si manifesta, e da questa analisi diretta ricavare poi delle « leggi », le quali appunto per questa caratteristica dell'indagine non potranno mai peccare di astrattezza o essere delle semplici conseguenze di un sistema filosofico. Altro elemento, a mio avviso, importante prima di passare alla teoria di Bergson, è il modo di individuarne i tratti i quali vengono esposti in maniera tale che prima siano messi in evidenza quelli che per essere comuni a tutte le sue manifestazioni, ne costituiscono come il sostrato, poi quelli sempre più particolari e tipici solo di determinare sfaccettature. Bergson inizia infatti con delle considerazioni che, più che fare il punto su delle caratteristiche del riso, sono, rispetto

(6) HENRI BERGSON: *Le rire - Essai sur la signification du comique*, Paris, 1900. Tradotto da Franco Stella, Biblioteca universale, Rizzoli.

a questo, le condizioni di cui ha bisogno per sorgere: esso è un atteggiamento tipico « umano », non solo nel senso che è proprio esclusivamente dell'uomo, ma nel senso che si potrà ridere anche di un animale o di una cosa purché esista in loro un elemento di ridicolo che automaticamente richiami l'uomo. Altro presupposto necessario è l'indifferenza, per mezzo della quale l'animo osserva la vita che lo circonda senza parteciparvi sentimentalmente quasi spogliandosi di ogni carica emotiva. Il riso, inoltre, è un fatto sociale, non solo perché è corale, ma perché assolve, nell'ambito di una società, ad un suo compito particolare, consistente nel correggere determinati atteggiamenti dell'uomo che, invece di plasmare volta per volta un suo comportamento sulle circostanze sempre mutevoli, si cristallizza in una « rigidità meccanica ».

Ora, per quanto successivamente esamini forme e manifestazioni più complesse, non solo quelle che si verificano incidentalmente nella vita di tutti i giorni, ma quelle costruite con intenti artistici, si potrebbe dire che l'idea centrale sia per Bergson appunto questo automatismo che viene a sostituire l'elasticità e la flessibilità. È infatti sempre questo aspetto, per lui fondamentale, che si estende, assumendo coloriture sempre diverse, tanto agli atteggiamenti esteriori dell'individuo, quanto a quelli interni riguardanti il carattere, tanto alla vita, quindi alla comicità occasionale, quanto all'arte.

Proprio per questo concetto dell'automatismo Bergson è, in un certo senso, vicino a Clair, soprattutto al Clair di quei film in cui l'ispirazione poetica consiste non tanto nel delineare psicologicamente dei tipi, quanto invece in un particolare ritmo di montaggio. Ma forse i punti di contatto tra l'impostazione di Bergson e questo particolare gusto del comico di alcuni film di Clair, risulterà ancora più evidente nel capitolo in cui parla del vaudeville.

Bergson prosegue poi la sua analisi cercando sempre di approfondire e di rendere man mano più completa attraverso l'esemplificazione, tratta molto spesso dalla stessa realtà quotidiana, quella caratteristica del comico sulla quale si impernia tutto il suo saggio: l'automatismo. Così una fisionomia è ridicola quando, invece di riuscire a rendere attraverso la mutevolezza della mimica una certa gamma di espressioni, è sempre identica a se stessa, in una fissità che richiama alla memoria non l'essere umano, ma il fantoccio. Osservazioni analoghe egli fa parlando dei gesti e dei momenti che fanno ridere quando alla naturale flessibilità si sostituisce la rigidità, e

noi avvertiamo questo contrasto tra la complessità propria di ogni essere umano e l'elementare schematismo dei suoi atteggiamenti. È questo il caso dei tic che sembrano quasi la proiezione all'esterno di un meccanismo nascosto dentro l'uomo, non solo perché il gesto è involontario ma anche perché si ripete; la ripetizione infatti è un altro tratto saliente dell'effetto comico, sia quando è limitata ad un individuo, sia nel caso di più persone, sia per quel che riguarda il carattere (a questo proposito mi viene in mente il termine usato da Luigi Russo per definire la ridicola identità dei personaggi maschili della commedia goldoniana *I rusteghi*: quadrimellaggio), che per quel che concerne il fisico o gli atteggiamenti (7). Così, continua Bergson, dei personaggi « che vanno, vengono, danzano, si dimenano insieme prendendo nello stesso tempo i medesimi atteggiamenti... » ci fanno pensare alle marionette. Ed è proprio questa l'impressione che si produce in noi quando, nella scena finale di *Le million*, vediamo la danza frenetica di tutti i personaggi del film snodarsi con ritmo serpentino accentuato dall'uso dell'acceleratore. L'impiego di questo accorgimento tecnico fa sì che i gesti dei personaggi perdano tutte le sfumature intermedie, riducendosi a passaggi bruschi che li schematizzano, togliendo loro ogni varietà individuale, per cui questi atteggiamenti vengono come spersonalizzati e ridotti a ciò che di comune e di essenziale c'è in essi. Una volta trovato questo grande filone del comico, Bergson avverte la necessità di vederne le diramazioni che lo sfaccettano in aspetti diversi, nonostante abbiano sempre in comune il meccanismo che si sostituisce alla flessibilità facendoci avvertire il contrasto. È infatti da questo principio che discende il ridicolo del « camuffamento », tanto individuale quanto sociale, che balza agli occhi non appena noi avvertiamo che qualche cosa di stereotipato viene a soffocare l'originalità e la varietà. La procedura di una determinata cerimonia, ad esempio, costringe gli individui a comportarsi tutti allo stesso modo, imponendo loro atteggiamenti fissati in precedenza che, pertanto, li rendono identici gli uni agli altri. Così pure deriva da quel contrasto fondamentale flessibilità-automatismo, un altro carattere secondario consistente nel rilievo particolare che assume improvvisamente il corpo, in una circostanza in cui invece i sentimenti o le idee di una

(7) Anche questo aspetto notato da Bergson avrà grande fortuna nei film di Clair venendo a costituire lo schema di certe gags come risulterà evidente dall'analisi dei suoi film.

persona stavano assorbendo tutta la nostra attenzione, come uno starnuto nel bel mezzo di un discorso carico di sentimento.

Ma il capitolo in cui maggiore mi sembra la vicinanza tra la teoria di Bergson e la comicità di certi film di Clair, è quello in cui esamina schemi e modelli di vaudevilles, rifacendosi anche a Labiche. Partendo dall'osservazione dei giuochi dei bambini, dal momento che egli tra questi e il loro modo di divertirsi da adulti non vede stacco, ma solo approfondimento di quei principi elementari che regolano i trastulli infantili, Bergson stabilisce tra questi e i modelli delle commedie dei nessi profondi. Egli vede infatti una certa somiglianza tra il principio del diavolo a molla e la ripetizione tanto di atti che di parole frequente nella commedia, tra il burattino manovrato dal fanciullo e un personaggio che è come un pupazzo nelle mani di un altro. Ma l'effetto, secondo me, più notevole al fine di caratterizzare un certo aspetto della personalità di Clair, è quello indicato col nome di « palla di neve », consistente nel correre e nell'affannarsi dei personaggi dietro ad un oggetto che sfugge loro continuamente. A questo proposito Bergson ricorda il vaudeville di Labiche da cui è stato tratto l'omonimo film di Clair: *Un chapeau de paille d'Italie*. Quindi considerando questo ritmo meccanico con cui i personaggi inseguono un oggetto, finendo quasi per rassomigliare essi stessi a degli oggetti, come una delle facce del comico, Bergson ha messo in luce il punto di contatto Clair-Labiche. Ovviamente restano ancora da esaminare, e questo si può fare solo attraverso un'analisi puntuale dell'opera, quegli aspetti che sono peculiari del film, nel quale il regista esprimendosi con i mezzi propri del cinema, del tutto diversi da quelli del teatro, può valersi di uno stile di montaggio assolutamente incompatibile con quelli teatrali.

Anche i moduli della commedia, quali la « ripetizione », « l'inversione » e « l'interferenza delle serie », possono attagliarsi, purché si tengano sempre presenti le differenze esistenti tra cinema e teatro, ad alcuni film di Clair. Così, ad esempio, « l'inversione », cioè il principio per cui « una situazione si rovescia contro colui che la crea », sintetizza in un certo senso la struttura narrativa di *Le silence est d'or*, in cui appunto un attempato regista, aperto dongiovanni, insegna al suo giovane amico il modo di conquistare le donne, e costui farà tesoro della lezione mettendola in atto proprio con la donna di cui era innamorato il suo « maestro ».

Dopo aver esaminato il comico di situazione Bergson analizza

quello di parole; la differenza che stabilisce tra questi due tipi di comicità, ricorda quella già notata da Cicerone nel *De oratore*, tra il comico « in re » e « in verbo »; infatti anche per Bergson, nel primo caso il linguaggio serve ad esprimere il ridicolo insito in una situazione, mentre nel secondo è esso stesso comico a causa di particolari contrasti o assonanze create nell'ambito del linguaggio stesso. Un effetto comico tipico del linguaggio è la trasposizione che consiste nel conferire ad una frase un tono diverso da quello che le è proprio: questo avviene quando rendiamo con un'intonazione austera un'espressione alla quale invece si confà un tono dimesso. Ora la distinzione che Bergson fa tra comico di situazione e comico di parola è indubbiamente giusta, però, a mio avviso non comprende altre due forme di comicità tipiche tanto del teatro quanto del cinema: cioè quella che scaturisce dal rapporto parola-immagine, e quella che si fonda esclusivamente sull'immagine. Tuttavia egli nella prima parte del suo saggio sembra, anche se implicitamente, e non a livello artistico ammettere l'esistenza di questi due aspetti, quando stabilisce quel principio per il quale si avverte un senso di ridicolo non appena un particolare concentra la nostra attenzione sul fisico di una persona mentre questa sta facendo alti e nobili discorsi. Ecco quindi un esempio di comicità realizzata attraverso il contrasto parola immagine, anche se non sul piano dell'arte. Analoghe considerazioni si possono fare a proposito di quello che Bergson chiama il comico delle forme e dei movimenti: si parla qui di una comicità puramente visiva anche se analizzata nell'ambito della vita.

A proposito dei rapporti intercorrenti tra il comico da una parte e l'arte e la vita dall'altra, importanti riflessioni si hanno all'inizio dell'ultimo capitolo. Bergson sostiene che la sua posizione è « equivoca », in quanto viene a trovarsi a mezza strada tra l'arte e la vita, quasi ritenendo contemporaneamente i caratteri dell'una e dell'altra. Egli infatti, attribuendo al riso una funzione sociale di correzione contro determinati irrigidimenti, tanto dello spirito come del corpo, non può non vedere in questo suo aspetto pratico, un elemento decisamente in opposizione con il disinteresse proprio dell'arte, per cui anche assistendo a una rappresentazione teatrale, il piacere di ridere non è mai « puro ». Ma il riso che suscita una commedia può non essere un « piacere puro », come può non esserlo il pianto che sale agli occhi durante la rappresentazione di un dramma, ma questo non significa assolutamente che il comico o il tragico ab-

biano un carattere equivoco, perché questo suo aspetto non è direttamente deducibile dalle reazioni di coloro che assistono alla commedia, ma solo dall'analisi della commedia medesima e quindi in definitiva dall'analisi dell'opera.

Da questa funzione sociale del riso, considerata come fondamentale, scaturisce un'altra osservazione a mio avviso errata: cioè la maggior vicinanza della commedia alla vita, rispetto al dramma visto invece come capace di una maggiore astrazione nei riguardi della vita stessa. Questa gradazione quantitativa di elaborazione artistica che distingue la commedia dalla tragedia, è dovuta al fatto che Bergson, attribuendo alla commedia medesima quella funzione pratica di correggere e temperare certi atteggiamenti negativi, viene necessariamente a vederla più legata alla realtà, della quale essa, in certi casi, diviene una semplice imitazione. Ora a queste osservazioni, si potrebbe opporre che anche il dramma può assolvere una funzione moderatrice di determinati eccessi, ma questo non significa che da ciò si debba dedurre che esso ha una funzione pratica e che pertanto è, per certi aspetti, legato alla vita.

Passando poi al comico di carattere, Bergson sostiene che può essere comica anche una virtù, non solo un difetto, purché sia presentata in tutta la sua inflessibilità e intransigenza, in modo tale insomma da far notare tutta l'assurdità che può annidarsi anche in un lato positivo del carattere. Per ribadire quanto sia determinante una mancanza di partecipazione sentimentale dello spettatore nei confronti dell'azione dei personaggi, Bergson dice che una situazione di commedia può anche essere seria, ma quello che ci impedirà di crederci e quindi di sentire all'unisono con i personaggi sarà l'automatismo di un gesto o di un movimento incontrollato introdotto a bella posta, che finirà naturalmente con il gettare il ridicolo anche su di una situazione di per se stessa non lo è. Questa considerazione che Bergson fa per il teatro, è estensibile anche al cinema dove, si potranno ottenere degli effetti divertenti appunto mediante questo contrasto che viene a crearsi fra una situazione e certi gesti degli attori, fra l'immagine e la parola.

L'automatismo e la rigidità è dunque il pernio intorno al quale ruota anche il comico di carattere, il quale viene così a perdere quelle caratteristiche che lo individualizzano, lasciandosi assimilare ad un tipo.

Ora è proprio per questo suo modo di giudicarne l'essenza che

ho creduto di vedervi una certa affinità con determinate soluzioni ritmiche di film di Clair quali *Le million*, *Un chapeau de paille d'Italie*, *A nous la liberté*, ecc., in quanto egli raggiunge degli effetti comici appunto perché meccanizza l'individuo, lo rende proprio come una marionetta di cui si diverte a tirare i fili. Naturalmente un automatismo basato prevalentemente su degli elementi figurativi, differirà da quello teatrale al quale le considerazioni di Bergson si riferiscono, soprattutto in quella parte che tratta del vaudeville. Ma per cogliere questi elementi che individualizzano questi film, è necessaria un'analisi condotta direttamente su di essi dalla quale sola, proprio perché rivolta al linguaggio cinematografico, può scaturire la pecularità del loro stile.

2. *L'Avant-garde e Clair*

È impossibile, a mio avviso, tracciare il profilo di un artista senza inserirlo in un contesto storico, in una problematica culturale nei riguardi della quale la sua opera si troverà in rapporto di continua osmosi tra il suo apporto creatore ad un determinato ambiente e questo ambiente medesimo.

L'inizio del XX secolo è caratterizzato dal sorgere di numerosi movimenti in seno a tutte le arti i quali, a prescindere dalla diversità di intenti e di mezzi, miravano tutti al capovolgimento dei valori e degli ideali tradizionali a favore di altri completamente nuovi che soli erano in grado di rendere pienamente lo spirito della civiltà nascente. Tutte queste correnti non sorgono isolate, bensì in continuo rapporto e contatti dovuti a quel comune sostrato rivoluzionario da cui prendono le mosse, per cui determinati princìpi passano dalla pittura alla narrativa al teatro o viceversa.

È il periodo dei vari « -ismi » in continuo atteggiamento di rivolta contro tutto ciò che era stato consacrato dalla tradizione: ad una realtà storica e sociale che mutava radicalmente si rispondeva con una concezione dell'arte in netta antitesi con quella del passato, o « passatista », per usare il termine futurista, la rottura con la quale è vivacemente espressa nel *Manifesto dell'11 febbraio 1909* (8), che

(8) *Archivi del Futurismo*, raccolti e ordinati da Maria Drudi Gambillo e Teresa Fiori, De Luca Editore in Roma.

segna appunto la data di nascita del movimento, firmato da F.T. Marinetti.

Negli scritti dei futuristi si avverte infatti, anche attraverso l'enfasi dello stile, tutto il disprezzo per i modi di espressione tradizionali assolutamente disadatti a rendere il senso della velocità, ritmo, dinamismo tipico della nuova era.

La pittura passata, che i futuristi identificano con l'« illustrazionismo », deve essere sostituita da un modo tutto diverso di guardare le cose, di cui si deve captare l'essenza, la carica di movimento latente in esse, non riprodurle banalmente.

Ma gli intenti sovversivi dei partecipanti a questo movimento non si limitano all'ambito della pittura scultura e architettura, ma investono anche la poesia che deve ripudiare l'uso della sintassi, dell'aggettivo, della punteggiatura, dell'armonia tipografica, dei tempi e delle persone dei verbi, punti questi scanditi dal manifesto firmato da Guillaume Apollinaire (9), per arrivare così alla completa indipendenza delle « parole in libertà »; il cinema, che da banale copia senza parole del teatro deve divenire autonomo mezzo di espressione con caratteristiche tutte sue che lo pongano come una nuova arte mediante la quale sia possibile dare la « simultaneità e compenetrazione di tempi e di luoghi diversi », « ricerche musicali cinematografate », « drammi d'oggetti », « stati d'animo sceneggiati », « drammi di sproporzioni » (10); il teatro a proposito del quale si avverte la necessità di mutare sostanzialmente il modo di concepire la messa in scena in cui la scenografia non deve essere concepita come un fatto a se stante il cui valore si esaurisce nella ricostruzione dell'ambiente descritto dall'autore, bensì partecipare all'azione, rivelare stati d'animo, essere insomma non più scena dipinta, ma contribuire a creare, con il dinamismo cromatico della sua architettura, la psicologia e la suggestione di ogni azione scenica.

(9) Ancora prima che nel manifesto « L'antitradizionalismo futurista » che è del 29 giugno 1913, queste idee sulla poesia erano state propugnate da Marinetti nel « Manifesto tecnico della letteratura futurista » dell'11 maggio 1912 e successivamente in « Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà » dell'11 maggio 1913. Tutt'e tre questi manifesti stanno nel volume *I manifesti del futurismo*, prima serie, edizione di « Lacerba », Firenze, 1914.

(10) Il manifesto « La cinematografia futurista » dell'11 settembre 1916, firmato da Corra, Settimelli, Chiti, Ginna, Balla, Marinetti, è in sostanza rivendicato da Bruno Corra, dato che lo pubblica nel suo volume *Battaglie,* Facchi Editore, Milano, 1920.

Con gli stessi sentimenti di insoddisfazione nei riguardi di ogni forma d'arte precedente, sebbene con programmi ed intendimenti diversi, nasce il Surrealismo. Un importante agente esterno, che contribuì a creare questa frattura con il passato, fu la prima guerra mondiale che determinò in tutta una generazione di giovani uno sguardo critico verso tutti quegli artisti le cui opere non rispecchiavano minimamente quel clima caotico e angoscioso che attanagliava gli animi.

Ed è proprio al centro psichiatrico della seconda Armata a Saint-Dizier che André Breton cominciò a sperimentare quei metodi della psicanalisi che, seppure con intenti diversi, costituiranno una dei capisaldi del Surrealismo, i cui primi passi risalgono all'incontro di Breton (11) con Soupault e Aragon, la collaborazione con i quali portò alla fondazione di *Litterature* nel marzo 1919.

Quasi contemporaneamente, cioè nel 1920, un altro movimento, il Dadaismo, fondato da T. Tzara a Zurigo, comincia a far sentire la sua influenza in Francia, in seguito all'arrivo di Tzara a Parigi, avvenimento che determinò, oltre che la nascita di numerose riviste quali *Bulletin Dada*, *Dadaphon*, dirette da Tzara, *Cannibale* sotto la direzione di Picabia, l'esplosione di numerose manifestazioni alle quali parteciparono Aragon, Breton, Soupault, Ribement-Dessaignes, Picabia, le quali, come dice Tzara, « mandavano in estasi e furore i parigini » (12). Con esse i dadaisti si prefiggevano di smantellare il conformismo e il buonsenso attraverso « metodi di sbalordimento » (13) e una vera e propria provocazione del pubblico.

Un esempio del carattere che assumevano tali riunioni può essere rappresentato dalle manifestazioni che segnarono, il 23 gennaio 1920, la data di nascita del Dadaismo in Francia: Picabia mostrò alcuni suoi quadri e inoltre un disegno eseguito su di una lavagna che venne cancellato alla presenza di tutti, volendo con questo il suo autore significare che in quel breve lasso di tempo, si era esaurita la sua ragione d'essere, e Tzara lesse un articolo di giornale mentre il suono di un campanello elettrico impediva che si udisse la sua voce. « In realtà — continua Tzara — tuttociò che io desideravo comunicare non era altro che la mia semplice presenza sul palcosce-

(11) André Breton: *Storia del Surrealismo*, Schwarz Editore, titolo originale dell'opera: *Entretiens*, N.R.F. Librairie Gallimard, Paris.

(12) André Breton: *Storia del Surrealismo*, op. cit.

(13) *Ibidem*, op. cit.

nico; la vista della mia faccia e lo spettacolo dei miei movimenti avrebbero dovuto bastare a soddisfare il pubblico mentre qualsiasi cosa avessi potuto dire non avrebbe avuto la minima importanza ».

La durata di tale movimento è però breve, almeno in Francia, dal momento che la sua disgregazione inizia nel 1922 ed è determinata dalla consapevolezza dell'abuso, e in certi casi dell'inutilità di quelle manifestazioni provocatorie che, negli ultimi tempi, avevano finito per ubbidire a degli schemi invariabili.

Intanto, il nucleo di interessi del Surrealismo si va sempre più delineando nella direzione di un'indagine costante della sfera inconscia della psiche umana; un primo tentativo in questo senso è rappresentato dal viaggio senza meta intrapreso da Aragon, Morise, Vitrac e dallo stesso Breton. Ma questo non è che il primo passo che i surrealisti muovono sulla strada della psicanalisi e degli esperimenti freudiani che tanta parte ebbero nelle loro manifestazioni. Prima tra tutte, l'esperienza del « sonno ipnotico » che permetteva l'estrinsecazione del subcosciente libera dalle costrizioni della logica e dalle suggestioni ambientali. Mediante il sonno provocato si voleva, attraverso l'eliminazione degli stimoli esterni, dello spirito critico e delle inibizioni moralistiche, restituire al processo dell'ideazione tutta la sua originaria forza, metterlo insomma in condizioni di agire automaticamente, per cui si coniò il termine di attività o « scrittura automatica », al raggiungimento delle quali era rivolto il *Manifesto del 1924*.

Questa fase sperimentale doveva cessare ben presto poiché l'uso incontrollato del sonno ipnotico portava a degli stati di allucinazione che si traducevano anche in tentativi di suicidio.

Comunque, sia pure con altri mezzi, il Surrealismo continua la sua rivolta artistica, sociale e politica, ribadendola, sempre nel '24 in una nuova rivista: la *Révolution*, che si propone di abbattere i valori consacrati dal razionalismo cartesiano a favore della sfera degli istinti e dei sentimenti.

Questo atteggiamento contro gli ideali tradizionali costituisce il nucleo polemico dei film di Buñuel e Dalì quali l'*Âge d'or* e *Un chien andalou*.

Parallelamente, anche l'Astrattismo tende alla valorizzazione al massimo grado della realtà interiore, attraverso il ripudio più assoluto di quella esterna. Questo movimento rifugge infatti dalla rappresentazione descrittiva del mondo circostante, per darcene invece le impressioni allo stato puro: elimina quindi lo studio della pro-

spettiva, dei volumi, del chiaroscuro, per approdare invece, come dice Delaunay al « métier simultané ». Esso consiste nell'impiego del colore in senso costruttivo, in quanto si cerca di rendere il movimento attraverso accostamenti e rapporti di colori, i quali, in base ad assonanze o dissonanze che si vengono a creare tra di loro, producono un senso dinamico della luce rispettivamente lento o veloce. « Il ne s'agit pas » continua Delaunay « du mouvement descriptif des cubistes-futuristes qui les peintres appellent dynamisme. Les mouvements dont je parle, je les ressens, je ne les descris pas » (14).

Sono dunque queste sensazioni ritmiche che si cerca di fissare, non l'aspetto esteriore degli oggetti che le hanno determinate.

Altro elemento inscindibile dalla ricerca del movimento, è appunto la luce, vista non come mezzo per definire aspetti del mondo circostante, ma concepita come ricerca pittorica fine a se stessa.

Anche questa corrente, come del resto tutte quelle precedenti, non mancherà di esercitare la sua influenza sul cinema d'avanguardia con film tutti imperniati sul dinamismo di linee e oggetti astratti, quali quelli di Eggeling, Ruttman, Chomette.

Analogo discorso, sempre per quel processo osmotico di cui parlavo all'inizio, si può fare per il Cubismo, il quale non si limita al solo campo della pittura, nel quale emergono essenzialmente valori volumetrici e chiaroscurali e un atteggiamento sintetico nei riguardi dell'oggetto dal quale prenderà le mosse, per portarlo alle estreme conseguenze, l'arte astratta, ma fa sentire la sua influenza nel teatro, nella impostazione e nella funzione da attribuire alla scenografia, e nel cinema tanto è vero che uno dei maggiori pittori di questa corrente, F. Léger, è autore di quel *Ballet mécanique* che risale al periodo dell'avanguardia cinematografica.

A proposito dell'Espressionismo si può addirittura parlare non tato di influenze o addentellati con il cinema, quanto di un vero e proprio movimento, limitato soprattutto alla Germania, con caratteristiche ben delineate sia nel campo della scenografia che della recitazione, illuminazione, montaggio, il quale, parallelamente a quanto avveniva nelle altre arti, nel teatro con le sue tipiche « stazioni », nella pittura dominata pur nell'ambito delle varie tendenze astrattiste o figurative, dalla concezione dell'« occhio interno », produce film a

(14) R. DELAUNAY: *Du Cubisme à l'art abstrait. Les catiers inédits de R. Delaunay - Bibliotéque générale de l'Ecole pratique des Hautes Études. Documents inedits publies par Pierre Francastel.*

carattere rivoluzionario rispetto alla produzione precedente, quali *Il gabinetto del dottor Caligari*, *Golem*, *Nosferatu*, *L'ultimo uomo*, eccetera.

Ora Clair inizia la sua attività di regista proprio nel momento in cui in Francia è in piena fioritura il movimento d'Avant-gardé; restano perciò da vedere nell'ambito del cinema le caratteristiche di questo movimento, senza un'analisi delle quali non possono essere compresi aspetti importanti dei primi film di Clair, e d'altro canto il modo in cui egli intese il movimento, cioè in definitiva ciò che di questo accettò o rifiutò e quindi il particolare contributo che egli dette alla corrente avanguardista con l'interpretazione personale che egli ne offrì sia nei suoi film che negli scritti in proposito.

Il movente che determinò il sorgere di tale movimento, fu il desiderio di liberare il cinema dalla sudditanza al teatro e alla narrativa. Testimonianze di questo spirito innovatore con cui sorse l'Avant-garde si trovano presso gli stessi appartenenti al movimento, che ne furono al tempo stesso i realizzatori e i teorici, e presso lo stesso Clair. Dice infatti Jean Epstein a proposito della riduzione delle didascalie a favore di una maggiore autonomia espressiva dell'immagine: « Consci delle influenze teatrali e letterarie cui erano soggetti, ma ad esse ribellandosi, i registi si proposero di eliminare dai loro film tutto ciò che rappresentasse o ricordasse loro questo asservimento » e precedentemente: « Effettivamente, il cinema era allora — e tale doveva rimanere ancora per alcuni anni — un'arte minore, un'arte parassita. Viveva allora di furtarelli commessi ai danni di tutte le altre arti, di tutti gli altri mezzi di espressione » e poche righe più giù: « Così, simultaneamente o di volta in volta, tutti i generi letterari, tutte le branche della tecnica teatrale, tutti gli stili della pittura, dell'architettura, della musica impregnavano l'arte del film (15).

Anche Germaine Dulac ribadisce questo stato di fatto da cui l'Avant-garde prese le mosse, in un saggio su *Le cinéma d'Avant-garde*: « La captation du mouvement-vie envisagée comme simple reproduction photographique devint, avant tout autre effort, un exutoire de la littérature. On groupa des photographies animées autour d'une action composée et fictive, abandonnant l'angle-vie pour envisager seulement l'angle-littérature. Le cinéma entra ainsi dans le domaine cérébral du mouvement narratif. Une oeuvre de théâtre

---

(15) JEAN EPSTEIN: *Spirito del cinema*, Bianco e Nero Editore.

est mouvement. Le roman aussi est mouvement, quisqu'il y a enchaînement et succession de situations, d'idées, de sentiments qui s'entre choquent. L'être humain est mouvement puisqu'il se déplace, agit. De déduction en déduction, de confusion en confusion, plutôt que d'étudier en elles-même les conceptions du mouvement, de l'image et de son rythme en leur valeur intrinsèque, on assimila le cinéma à un spectacle scenique photographié. On le considéra comme un moyen facile de multiplier les épisodes et les décors d'un drame, de renforcer et de varier les situations dramatiques ou romanesques du récit à l'aide de changements à vue perpétuels, grâce à l'alternance des cadres factices et construits avec ceux de la nature » (16).

Fu proprio la coscienza di questa posizione parassitaria del cinema nei confronti delle altre arti che determinò il sorgere del programma dell'Avant-garde volto alla ricerca e alla formulazione di un linguaggio autonomo basato esclusivamente sulle possibilità espressive del mezzo cinematografico. Da questo slancio di affrancamento del cinema dalle altre arti, da questo atteggiamento ribelle ad ogni interferenza di altre tecniche artistiche, nacque il manifesto, per così dire, del movimento, per cui sempre come dice la Dulac: « Elle (l'Avant-garde) chercha dans les moyens cinématographiques purs, hors la littérature et hors le théâtre, l'émotion et le pathétisme dans les mouvement, les volumes, et les formes, jouant avec le transparences, le opacités et les rimes » (17).

Fu quindi il cinema puro, basato esclusivamente sulle capacità espressive del ritmo, inquadrature, angolazioni, illuminazione, associazioni mediante accordo od opposizione di immagini il fine che l'Avant-garde si proponeva di raggiungere attraverso l'invenimento di tutte le possibilità espressive insite nell'obiettivo e esclusivamente proprie del nuovo mezzo di espressione.

Da questo scopo che l'Avant-garde si proponeva di raggiungere nacquero sul piano teorico formulazioni di estetiche cinematografiche e affermazioni teoriche quali, tra le prime, quelle di Canudo che per primo (17 bis) definisce il concetto di *montaggio creativo* e *di montaggio interno*, e di Apollinaire, e sul piano pratico tutto un fervore di ricerche tecniche, che, se da un lato rese il cinema

---

(16) MARCEL L'HERBIER: *Intelligence du Cinématographe*, Ed. Corrêa.

(17) *Ibidem*, op. cit.

(17 bis) RICCIOTTO CANUDO: *L'usine aux image*, Paris, 1911, ora trad. in *L'officina delle immagini*, Roma, Ed. di Bianco e Nero, 1967.

consapevole dei propri mezzi espressivi, dall'altro portò inevitabilmente l'Avant-garde a sfociare nel formalismo. D'altra parte è storicamente spiegabile questo fenomeno per cui, nel tentativo di liberare un'arte, in questo caso il cinema, dal dominio di altre, si finisce per renderla schiava di se stessa e della sua tecnica, se si pensa poi anche al fatto che questo aspetto programmatico e rivoluzionario era giustificato dal lungo servaggio alla tecnica teatrale in cui il cinema si trovava. A partire dal 1905 come afferma il Brunius nel suo saggio *Il film sperimentale in Francia*, « il cinema francese s'era ormai disposto a essere semplicemente un teatro di second'ordine per la povera gente fotografato e privo della parola », e ancora nel 1919 continuava ad essere una « trista imitazione del teatro » (18).

Da questa limitazione del cinema a una semplice fissazione di pièces teatrali scaturisce la presa di coscienza di una necessaria autonomia del cinema affermata concordemente da uomini come Louis Aragon, P.A. Birot, Jean Cocteau, Fernand Léger, Pierre Mac-Orlan, Léon Pierre Quint, Philippe Soupault, Paul Valéry, le cui dichiarazioni sono riportate da Clair nel suo libro *Storia e vita del cinema* (19).

Questa quindi, la condizione storica del cinema la quale determinò, agli albori della prima guerra mondiale, la formulazione di teorizzazioni tendenti appunto ad un cinema autonomo e conscio dei suoi mezzi espressivi, e successivamente, alla fine del conflitto, tutto quel fervore di ricerche, al tempo stesso teoriche e pratiche, che formano il nucleo dell'Avant-garde.

Quanto alle definizioni del termine stesso, se ne possono trovare frequentemente negli scritti dei teorici del movimento. Epstein afferma: « Si andava abbozzando una lingua di sole immagini che avrebbe potuto attraversare rigorosamente intatta ogni frontiera: linguaggio poco razionale ma magicamente commovente, un linguaggio di poesia » (20), e ancora distinguendo la scuola francese dal cinema americano egli nota come i tentativi di Abel Gance e di Marcel L'Herbier fossero volti a far acquistare alla macchina da presa la capacità di rivelare la risonanza intima che cose, visioni del mondo,

(18) *Nascita del cinema - Saggi di Roger Manvell, Jacques B. Brunius, Lewis Jacobs, Grigorij Rošal, Roman Karmen, Ernest Iros, Hans Richter, Edgar Anstey, John Maddison*, a cura di ROGER MANVELL, Ed. Il Saggiatore.

(19) RENÉ CLAIR: *Storia e vita del cinema* (Refléxion faite, Ed. Gallimard), Ed. Nuvoletti.

(20) JEAN EPSTEIN: *Spirito del cinema*, op. cit.

forme, acquistano per l'artista, e, al tempo stesso, la capacità di far vedere tutti i possibili aspetti che una stessa cosa può assumere se colta dall'obiettivo da punti di vista diversi. « Ora, l'esperienza insegnava — continua Epstein — che talune forme mal si riproducevano sullo schermo laddove altre, invece, vi apparivano abbellite, divenute, come per una misteriosa trasformazione, più pregnanti ed emotive. Il tutto, d'altro canto, indipendentemente dal significato drammatico che si poteva attribuire a quelle apparenze. Così si cominciò a parlare di cinema puro... » (21), e la Dulac sempre a proposito del cinema puro: « Il alla quérir, l'émotion au-delà des cadres humains dans tout ce qui existe au sein de la nature, dans l'invisible, dans l'impondérable, dans le mouvement abstrait. Ce fut cette école qui montra, sous divers formes, ironiques, sensibles, l'expression du mouvement et du rythme délivrant ceux-ci de toute situation romanesque... » (22).

Questa tendenza dell'Avant-garde che cercava così di raggiungere la più completa ed assoluta indipendenza del cinema da ogni forma d'arte preesistente costituì, come dice il Brunius, la sua « punta di lancia » (23), il pernio intorno a cui ruotava tutto il movimento con tutte le sue distinzioni e suddivisioni. Infatti, nell'ambito del *cinema puro*, o *integrale*, o *assoluto*, come lo definisce Balázs (24), si potevano notare numerose tendenze volte, ora alla creazione di forme astratte costruite e legate ritmicamente, ora alla libera estrinsecazione del subconscio attraverso le immagini. Infatti, mentre il cinema puro non perde il contatto con le cose, ma le *soggettiva* dando ad esse quella coloritura che prendono nell'animo dell'artista, il film astratto tende alla creazione di forme che non ricordano nessun oggetto reale, ma che sono determinate solo dal ritmico fluire di linee e superficie; dunque pure astrazioni in movimento la cui ideazione risale al pittore svedese Viking Eggeling con la sua *Diagonal Symphony*. Dunque entrambe le tendenze hanno in comune sia la mancanza di un rapporto causa-effetto che costituisca il legame tra le varie inquadrature, dal momento che esso è dato da un processo associativo che obbedisce solo alla « rappresentazione psichica », che la ricerca del ritmo.

(21) JEAN EPSTEIN: *Spirito del cinema*, op. cit.
(22) GERMAINE DULAC: *Le cinéma d'Avant-garde*, op. cit.
(23) JACQUES B. BRUNIUS: *Il film sperimentale in Francia*, op. cit.
(24) BELA BALÁZS: *Estetica del film*, Edizioni di Cultura Sociale.

L'esigenza di una impostazione ritmica delle immagini nella loro successione fu sentita infatti allora come l'essenza del cinema, quasi come un ritorno alla fedeltà della sua etimologia. Dice Henri Chomette, autore di *Jeux des reflets et de la vitesse* e *Cinq minutes de cinéma pur*: « Il cinema non si limita a rappresentare le cose. Esso può creare, e in realtà ha già creato una specie di ritmo... Grazie a questo ritmo, il cinema può trarre nuova forza da se stesso; forza che superando la logica dei fatti e la realtà degli oggetti, può generare una nuova serie di visioni ignote, inconcepibili fuori dell'unione dell'obiettivo con la pellicola » (25).

Infatti la capacità di soggettivare mediante il ritmo, lo spazio e il tempo, è unanimemente riconosciuta come l'essenza del nuovo mezzo, da tutti coloro che hanno partecipato all'Avant-garde: dallo stesso Epstein che definisce il tempo come la « quarta dimensione » in cui gli avvenimenti vengono inquadrati non solo in base ai valori spaziali ma, mediante accorgimenti tecnici quali l'accelerato, e il rallentato, anche nella loro successione temporale, a Delluc che definisce il susseguirsi delle immagini come « cadenza », alla Dulac che ne fa il punto primo delle « preuves » dell'Avant-garde quando dice: « L'expression d'un mouvement dépend de son rythme », ad Henri Chomette, allo stesso Clair, le cui annotazioni sul ritmo non solo costituiscono uno dei capisaldi del suo libro *Storia e vita del cinema*, ma anche l'oggetto delle sue meditazioni in articoli di periodici quale quello importantissimo che si intitola appunto *Rythme* apparso in *Les Cahiers du Mois* (numero speciale sul cinema nel 1925).

Dai film puri o assoluti che dir si voglia, quali *Le retour à la raison* di Man Ray del 1923, *Entr'acte* di René Clair del 1924, *Photogénie* di Jean Epstein del 1925, *Le ballet mécanique* di Fernand Léger e Dudley Murphy del 1924-25, *Jeux des reflets et de la vitesse* del 1925 e *Cinq minutes de cinéma pur* del 1926 di Henri Chomette, e da quelli astratti quali *Diagonal Symphony* del 1917-1922 di Viking Eggelling, *Opus* del 1923-25 di Walter Ruttmann e *Lichtertanz* del 1922 di Fischinger, si distinguono i film surrealistici. Essi infatti non cercano di rendere attraverso una particolare angolazione di oggetti, reali o irreali che siano, il sentimento che hanno suscitato nell'animo dell'artista, ma le immagini sono esse stesse direttamente rappresentazioni dell'inconscio, venendo così a ridursi a dei « seg-

(25) Jacques B. Brunius: *Il film sperimentale in Francia*, op. cit.

menti psichici », come dice Balázs, che nota, a proposito della differenza tra film puri e film surrealisti, come in questi ultimi « non si mostra uno stato di fatto esterno, ma uno stato interiore. Uno stato che è fatto di allucinazioni figurative. Le immagini non sono rappresentazione delle apparizioni, ma le apparizioni stesse » (26).

Proprio in base a questo diverso valore attribuito all'immagine, che nei primi è la rappresentazione di uno stato d'animo, mentre nei secondi è l'estrinsecazione diretta e la manifestazione dell'inconscio, si possono distinguere dall'elenco precedentemente riportato film come *Un chien andalou* di Dali e Buñuel e *L'âge d'or* di Buñuel.

Come il fine dei film surrealistici sia l'estrinsecazione automatica dell'inconscio, risulta evidente dal *Manifeste du Surréalisme* formulato nel 1924 da André Breton nel quale egli definisce il Surrealismo come: « Automatisme pshichique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation estetique et morale... Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations negligées jusqu'à lui, à la toute-puissance de rêve, au jeu desintéressé de la pensée ».

Negli anni del dopoguerra quindi il concetto freudiano dell'inconscio, della psicanalisi, dell'importanza del sogno come rivelatore di stati d'animo e di aspirazioni, si diffuse anche in Francia venendo a costituire uno dei temi dell'Avant-garde; e tale era la fiducia nella capacità della macchina da presa di esprimere questo stato onirico della psiche che Jean Tédesco scrisse: « sembra che il cinema sia stato inventato essenzialmente per permetterci di rendere visibili i nostri sogni ».

Altro movimento che si diffuse in Francia dopo la guerra venendo a confluire nell'Avant-garde, fu il Dadaismo il quale aveva « carattere anarchico e distruttivo ». Il Dadaismo che ebbe come rappresentanti in Francia i pittori Francis Picabia e Marcel Duchamp finì però ben presto, cioè verso il 1923, di esistere come corrente autonoma ben distinta dalle altre venendo ad assimilarsi al Surrealismo in Francia e all'Espressionismo in Germania.

Questi, in sintesi, gli atteggiamenti e le correnti che sorsero nell'ambito dell'Avant-garde la quale si proponeva, appunto attra-

(26) BELA BALÁZS: *Estetica del film*, op. cit.

verso queste manifestazioni, e attraverso le scoperte e l'impiego di sempre nuovi ritrovati tecnici, di creare un linguaggio cinematografico che niente dovesse alle nostre forme d'arte.

Naturalmente, come nota anche il Brunius nel suo saggio sul *Film sperimentale in Francia*, l'atteggiamento programmatico dell'Avant-garde di conferire al cinema la più completa autonomia in virtù dell'uso di mezzi esclusivamente suoi quali il montaggio rapido, le sovraimpressioni, le inquadrature oblique, le distorsioni fotografiche, gli sfocati e i velatini, portò i suoi rappresentanti a servirsi della tecnica senza che essa fosse sostenuta e motivata da esigenze espressive. Questo, che fu uno dei difetti più gravi dell'Avant-garde, fu, in sede storica, uno dei suoi pregi, perché produsse uno studio attento di quei mezzi che poi verranno impiegati non più in maniera ingiustificata, bensì troveranno la loro motivazione nel dar forma ad un determinato contenuto.

Altro merito storico dell'Avant-garde, fu quello di aver fondato a fianco di sale specializzate quali il *Vieux-Colombier* aperto il 14 novembre del 1924 da Jean Tédesco, lo *Studio des Ursulines* che iniziò le proiezioni di film d'Avant-garde il 21 gennaio 1926 per iniziativa di Armand Tellier e L. Myrga, in seguito nel 1928 *Studio 28* e nel 1929 *L'Oeil de Paris*, dei circoli il cui compito era quello di diffondere attraverso proiezioni accompagnate da conferenze, le caratteristiche del linguaggio cinematografico. Sorsero così, con questo intento, a Parigi per primo la *Tribune libre* fondato da M. Charles Léger, a cui poi tennero dietro le *Club de l'Ecran, La lanterne magique, Le phare tournat*. La provincia seguì ben presto l'esempio della capitale per cui si assisté in numerose città, ad una vera e propria fioritura di circoli a carattere cinematografico che nel 1929 si raggrupparono sotto la presidenza della *Fédération française des Ciné-Clubs*.

Dopo questo breve profilo delle caratteristiche dell'Avant-garde, resta da esaminare il giudizio e la posizione teorica e pratica che Clair assunse nei confronti degli aspetti più importanti e delle manifestazioni più significative di questa corrente. Ho precedentemente notato come quell'atteggiamento di rivolta contro l'asservimento del cinema alla tecnica del teatro e della narrativa, portò in certi casi gli esponenti dell'Avant-garde, proprio nell'intento di fare il punto sui mezzi propri del cinema, nella posizione diametralmente opposta di rendere il cinema schiavo della propria tecnica, e quindi di ri-

cercare gli effetti che si potevano ottenere nell'ambito di questa, non come mezzi per esprimere un certo contenuto, bensì fine a se stessi, venendo così a scadere nel formalismo e nel tecnicismo.

Ora, per quanto si possa sotto certi aspetti essere d'accordo con Barbaro il quale, a proposito dei primi film di Clair, vede in essi più che dei veri e propri intenti artistici « la volontà del regista di conquistare il linguaggio cinematografico contro il cinema teatrale e letterario » (27), venendo così a far coincidere i suoi interessi con quelli dell'Avant-garde, mi sembra che il suo atteggiamento nei confronti di tale movimento sia, al tempo stesso, critico e volto ad una interpretazione più lata riguardo alle varie tendenze che costituivano come le sfaccettature della corrente in generale. Inoltre anche se, sempre partendo dal punto di vista di Barbaro, i suoi primi film possono essere considerati come un saggio delle possibilità espressive che si possono raggiungere nell'ambito di un determinato mezzo, questo non conclude necessariamente che già questi ritrovati tecnici siano guardati con quella particolare angolazione che costituisce l'atteggiamento del regista nei confronti del mondo, e quindi, in ultima analisi, il suo contenuto. Perché a me sembra che l'amore per la tecnica, anche se in queste prime manifestazioni filmiche più visibile, non scada mai nel tecnicismo, ma tutti i trucchi, gli accorgimenti tecnici, trovino la loro unitarietà proprio in questo sguardo ora ironico, ora comico, ora grottesco od umoristico che Clair getta sulle cose, sugli uomini, sulla società. Ora questa sua posizione particolare nell'ambito dell'Avant-garde sembra proprio confermata dalle affermazioni che egli fece sia nei riguardi del movimento in generale, che dei suoi aspetti particolari. A proposito del primo dice infatti « L'avanguardia non sarà eternamente la ricerca di particolari psicologici, come ieri sembrava essere la ricerca di effetti tecnici: essa precederà sempre le definizioni, nelle quali i ritardatari vorranno imbavagliarla. L'avanguardia è quella *curiosità dello spirito* applicata a un campo dove molte e appassionanti sono le scoperte che restano a farsi. Se si dà a questo termine tale significato, è questa l'avanguardia e questa sola che mi interessa... » (28).

È evidente dunque come nell'accezione di Clair, il termine assuma un significato ben più vasto di quello comunemente attribuitogli, venendo a coincidere con quell'atteggiamento progressivista, attivo

(27) UMBERTO BARBARO: *Servitù e grandezza del cinema*, Editori Riuniti.
(28) RENÉ CLAIR: *Storia e vita del cinema*, op. cit.

dello spirito che tende sempre a nuove « scoperte », a rendere sempre più vasti e più completi i mezzi mediante i quali si può esprimere in un determinato campo.

Analogamente la critica che egli muove ad un film di uno dei partecipanti al movimento, cioè *Coeur fidèle* di Jean Epstein, ribadisce la sua avversione alla tecnica per la tecnica, all'impiego di determinati accorgimenti che non siano motivati da una esigenza contenutistica o richiesta dall'azione: « Ciò che si è potuto rimproverare a *Coeur fidèle* è la mancanza di unità d'azione. Il lavoro si perde troppo spesso in ricerche tecniche che l'azione non richiede. Ecco la differenza fra la progredita tecnica della nostra scuola e la tecnica americana, dominata soltanto dal procedere dell'azione. Ed ecco anche la spiegazione della diversità di atteggiamento del pubblico nei confronti dei film americani, le cui espressioni sono per esso immediatamente sensibili e nei confronti dei nostri, che richiedono uno sforzo della sola intelligenza. Ecco la causa del non infrequente malcontento popolare... Ma non soffermiamoci su questo punto. Un valoroso realizzatore saprà certo trovare il modo di conciliare le due scuole per il bene del cinematografo » (29).

Ecco quindi espresso qui chiaramente l'ideale di Clair, consistente nel rendere perfettamente legittima l'introduzione di determinati procedimenti tecnici quando siano richiesti dallo svolgimento dell'azione. Poco prima di tali considerazioni Clair infatti aveva manifestato la sua incomprensione per tutti quei realizzatori che si ostinano « a moltiplicare veli e trucchi fotografici, quando avrebbero potuto destare tanta curiosità semplicemente con una inclinazione della macchina »; e alcune pagine dopo affronta nuovamente il rapporto tra forma e contenuto parlando di un film drammatico di Chaplin: l'*Opinion publique*: « L'esecuzione tecnica dell'*Opinion publique* è semplicissima e non differisce molto da quella dei film fatti dieci anni or sono. Tuttavia, questo film è forse il più nuovo del momento. Questo ci porta a riflettere sull'eccesso di ricerche puramente tecniche, che hanno destato un così vivo interesse in Francia. Di certo, le ricerche tecniche sono uno dei più importanti fattori del progresso dell'arte cinematografica ed abbiamo notato con gioia l'iniziativa presa in questo campo dalla scuola francese, ma Chaplin ci ricorda che la forma non è tutto. Rammentiamoci di questa lezione ».

Queste le considerazioni più importanti per dimostrare l'atteg-

---

(29) RENÉ CLAIR: *Storia e vita del cinema*, op. cit.

giamento critico di Clair nei confronti dell'Avant-garde in generale; quanto poi agli aspetti particolari, quali il film puro o il Surrealismo cinematografico, sempre in *Storia e vita del cinema* si hanno importanti annotazioni che denotano che Clair, sebbene sia disposto a giustificare in sede storica tali manifestazioni, in quanto proprio il loro estremismo costituisce la forza reattiva necessaria contro il cinema-arte, non è propenso ad accettarli completamente sul piano estetico. Così, a proposito del cinema puro la sua definizione, come egli stesso ammette, è ben più ampia di quella formulata dagli appartenenti al movimento d'Avant-garde, dal momento che egli concepisce come cinema puro quello in cui « la sensazione prodotta sullo spettatore si raggiunga con mezzi esclusivamente visivi... per cui il compito precipuo del realizzatore odierno consiste nell'introdurre con una certa furbizia, il più gran numero possibile di temi puramente visivi in una trama creata per accontentare tutti ».

Proprio per questa esigenza di conciliare l'interesse della massa con l'espressività del mezzo cinematografico questi primi film di Clair quali *Paris qui dort*, *Le voyage imaginaire*, *Le fantôme du Moulin Rouge*, potrebbero essere definiti, escluso naturalmente *Entr'acte*, per usare le parole della Dulac « films commerciaux », intendendo con tale termine « ceux qui, s'emparant au mieux de l'expression et de la technique cinématographique, produisent parfois des oeuvres intéressantes tout en visant des gaine justifiés. C'est alors l'union de l'industrie et de l'art. Du cinéma commercial sort l'oeuvre totale, le film équilibré pourlequel l'industrie et l'Avant-garde, séparées en deux camps, travaillent » (30).

Altre riserve Clair muove ai film surrealistici, appunto per l'impossibilità di conciliare la tecnica del Surrealismo con quella cinematografica; così a J. Goudal, che vedeva nel cinema il mezzo più idoneo per tradurre quell'atteggiamento onirico e irrazionale tipico del Surrealismo, Clair replica: « Per tradurre in immagini la più pura concezione surrealista, bisognerà sottoporla alla tecnica cinematografica, cosa che rischia di far perdere a questo *automatismo psicologico puro* gran parte della sua purezza » (31).

Tuttavia nonostante questa limitazione, Clair ammette che il cinema abbia notevoli punti di contatto con il Surrealismo e per il valore non logico ma sentimentale delle immagini e per la possibilità

---

(30) GERMAINE DULAC: *Le cinéma d'Avant-garde*, op. cit.
(31) RENÉ CLAIR: *Storia e vita del cinema*, op. cit.

di captare attraverso i loro legami e le loro articolazioni, gli stati d'animo dell'autore. Quindi un Surrealismo sui generis che si realizza attraverso la mediazione dello spettatore.

Nonostante queste innumerevoli riserve che Clair muove all'Avant-garde, egli vive in questo clima; naturale quindi una penetrazione dei suoi princìpi, anche se accompagnata da una costante personalizzazione di questi princìpi stessi, in virtù della quale Clair accetta dell'Avant-garde determinati aspetti e ne rifiuta altri, giustifica in sede storica ma respinge sul piano estetico. In definitiva, io penso che la sua posizione sia un po' quella di tutti i veri artisti nell'ambito di una corrente o di una scuola: se ne risentono gli echi, ma sono come assimilati e resi continuamente nuovi dalla loro genialità creatrice.

Così quando Clair parla del ritmo che per lui costituisce lo « specifico filmico » dell'arte cinematografica, egli lo intende come capacità delle inquadrature di legare le une con le altre, e questo legame può costituire a volte un movimento vertiginoso e brillante in funzione comica ma, in altri casi, può essere addirittura lentissimo, e questo non esclude che si possa ancora parlare di ritmo, dal momento che la sua lentezza sarà funzionale, venendo perciò a far corpo con un determinato contenuto intimista e introspettivo. Infatti il ritmo in Clair non va inteso solo nel senso dinamico della parola, cioè non significa esclusivamente la rapidità con cui le inquadrature si succedono, perché allora si arriverebbe alla conclusione che questa qualità è propria solo di *Entr'acte*, *Le Million*, e pochi altri, mentre rimarrebbero esclusi quei film in cui non si ha tale rapidità di montaggio. Per ritmo invece si deve intendere quella caratteristica di un'inquadratura per cui essa non è statica ma, come dice Balàzs, in sé essa può essere addirittura squilibrata e ritrovare il suo equilibrio solo nel contesto filmico.

Questa puntualizzazione sul ritmo e sui vari valori che esso può assumere nello stesso Clair, dimostra l'impossibilità di parlare di ritmo in generale ma sempre e solo del ritmo dei singoli film; esso infatti giuoca in Clair un ruolo particolarmente importante perché molto spesso, anche se non sempre, la sua stilizzazione viene usata in funzione comica.

Dice Bergson che la vita è flessibilità, continuo e sempre nuovo adattamento a situazioni sempre nuove e per questo irrepetibili con assoluta identità di aspetti, per questo tutto ciò che meccanizza l'in-

dividuo, tutto ciò che toglie alle sue azioni quella necessaria elasticità, suscita un effetto comico. Ora è evidente che Clair spesso rende questa meccanizzazione di cui parla Bergson, proprio con un determinato ritmo di montaggio. Così ad esempio nel film *Le Million*, è sì anche quel continuo e vano rincorrere un oggetto che sempre sfugge che contribuisce a creare una irresistibile comicità, ma esso non è che un elemento, e forse sarebbe del tutto inefficace se non armonizzasse intimamente con quel modo tutto particolare di legare le inquadrature, le sequenze e le scene tra di loro, per cui i personaggi perdono, in questa corsa dietro al famoso biglietto la loro elasticità, si stilizzano, diventano come delle marionette, pupazzi ai quali istintivamente pensiamo vedendo la danza con la quale si chiude il film.

3. *I film di Clair dal 1923 al 1925. Punti di divergenza e di contatto con l'Avant-garde*

Nel clima storico dell'Avant-garde, devono dunque essere inseriti i primi film di Clair, l'analisi dei quali non farà altro che ribadire sul piano realizzativo, quanto egli aveva affermato su quello teorico: quella sua concezione del movimento come « curiosità dello spirito », come atteggiamento innovatore, in cui la personalità può liberamente estrinsecarsi, perché lungi dall'aderire passivamente a correnti specifiche, interpreta ciascuna di esse alla luce di un determinato mondo poetico che viene man mano enucleandosi, verrà confermata anche dallo stesso *Entr'acte*, il più avanguardista dei film di Clair.

Paris qui dort (1923), che potrebbe essere definito a metà strada tra la fantasia e la fantascienza, inizia quella serie di film (di ispirazione fantastica) in cui il regista, lungi dal perdere i contatti con la realtà, mescola ariosamente quest'ultima con il suo mondo immaginario divertendosi a far vivere ai suoi personaggi « qui avait le plus souvent refusé jusqu'ici de prendre... tout à fait au sérieux » (32), situazioni paradossali le quali però, sempre per quell'addentellato con un ambiente ben preciso, gli permettono, dietro lo schermo dell'immaginario e dell'irreale, di deformare comicamente questi, mentalità, abitudini, valori di una certa società; discorso questo a mio avviso perfettamente calzante anche per *The Ghost Goes West* che, per certi aspetti, può porsi sullo stesso piano di *Paris qui dort*.

(32) CLAUDE MAURIAC: *L'amour du cinéma*, Editions Albin Michel 1954.

Ma dicendo questo, non si esaurisce indubbiamente il valore che gli si deve attribuire nell'ambito della produzione di Clair, il quale sembra voler saggiare, attraverso la giocosa alternanza stasi-movimento, l'uso di determinati accorgimenti tecnici quali l'acceleratore che produrrà, nel rullo finale, quei divertenti effetti di alterazione del normale andamento della vita, le possibilità espressive del mezzo a sua disposizione, possibilità che peraltro non sono fine a se stesse, mero gioco formale, perché sorrette da quella costante angolazione ironico-fantastica che le giustifica esteticamente. Così alla statuarietà da « Musée Grévin » come la definisce il Mitry (33), dello chauffeur al posto di guida, dello spazzino immobilizzato nell'atto di vuotare una pattumiera, del giovane suicida colto mentro sta per gettarsi nella Senna, della guardia bloccata proprio nell'attimo in cui sta per acciuffare un ladro, del viveur che un equilibrio precario aveva costretto ad appoggiarsi ad una finestra, segue, creando un vivace contrasto, il traffico tumultuoso e caotico che a quell'ora normalmente caratterizzava i punti nevralgici della città, alla animata inquadratura del bagno dei protagonisti nella fontana, quella di una Parigi deserta con gli stessi individui cristallizzati nella fissità dei loro gesti in potenza.

E quando infine lo scienziato avrà dato di nuovo vita a Parigi, in seguito ad un complicato studio di formule, Clair giocherà ancora sull'alternanza stasi-movimento in cui questa volta ha scherzosamente scambiato i componenti: infatti i nostri personaggi, unici elementi dinamici immobilizzati in un sonno, questa volta però naturale, contrappuntano il fervore di movimento che anima Parigi.

Ma non solo nel legame tra le varie inquadrature la staticità valorizza il moto e gli conferisce un valore nuovo, ma anche nell'ambito dell'inquadratura stessa Clair realizza sia effetti dinamici, che comici: Albert sta per rubare a sua volta l'orologio che pende dalla mano del ladro, tentato dalla assoluta mancanza di reazioni e di quest'ultimo e della guardia, tentazione che diventerà vera e propria razzia quando, dopo aver saccheggiata Parigi, compaiono le macchine degli unici esseri viventi ricolme di oggetti vari tra cui spicca il quadro della Gioconda; uno dei componenti la compagnia sorprende la moglie in tenero atteggiamento con l'amante; nel restaurant tutto è permesso: arricciare i baffi ad un signore impertubabilmente statico, sfilare le

(33) JEAN MILTRY: *René Clair*, Editions Universitaires.

perle e la pelliccia alle signore impassibili, pagare inutilmente il conto ad un cameriere impettito con lo sguardo fisso nel vuoto.

Ma non appena la vita riprende a Parigi tutte le convenzioni sociali riacquistano la loro importanza: un biglietto da mille franchi che prima serviva solo a fare un aeroplanino, provoca la gioia di un passante e i vani quanto divertenti tentativi di due reclamisti che, a causa degli enormi cartelli pubblicitari che recano sulle spalle, non possono impadronirsi della insperata, quanto improvvisa fortuna; scoppia la lite tra la moglie e il marito che esige delle spiegazioni; tutto riprende il suo corso e le sue dimensioni.

Indubbiamente il fattore ritmico preannuncia, in *Paris qui dort*, tutta l'importanza che esso avrà per Clair nella produzione successiva, in quanto già in questo primo film costituisce il pernio, il mezzo tecnico che egli eleva alla dignità di esprimere un determinato mondo: infatti il rapporto dinamico nella successione delle inquadrature, e tra il montaggio esterno e quello interno, creerà anche successivamente quei contrasti, quelle assonanze di cui, di volta in volta, Clair si servirà per rendere ora il valore paradossale di determinate situazioni, ora umoristico, ironico o comico, tutte le sfaccettature, insomma, del suo modo di guardare ambienti sia reali che immaginari.

Quindi *Paris qui dort*, come del resto i film degli anni immediatamente successivi, al di là del loro valore intrinseco, forniscono un po' la chiave per la comprensione di quegli elementi stilistici che, già presenti in essi o sporadicamente o strutturalmente, contribuiranno a comporre la figura del regista che, pur attraverso le inevitabili evoluzioni, sarà sempre intimamente coerente appunto per la presenza di determinate costanti.

In definitiva, se in questo film Clair ha fatto sue le esigenze dell'Avant-garde nel senso che « egli ha compreso che il cinema è l'arte del movimento e che, per creare un'opera veramente cinematografica, bisogna ricorrere ad un'idea capace di tradursi in movimento » (34), ha però permeato questi effetti tipici ed esclusivi della macchina da presa, del suo spirito e della sua personalità sfumandoli con il suo gusto dell'ironia, del paradosso, del fantastico e soprattutto calandoli in una storia che potesse essere compresa anche dal pubblico più sprovveduto; per cui Clair, come osserva giustamente Mario Verdone, tra le due posizioni estreme, dell'intellettualismo ermetico dell'Avant-garde ed il film d'ispirazione feuilletonesca, rappresenta

(34) René Bizet: *Revue de France*, dicembre 1924.

in un certo senso con *Paris qui dort*, quella intermedia cioè « quella del film popolare realizzato con sentita dignità artistica » (35).

* * *

Quella posizione di critica e di adesione solo parziale che traspare dagli scritti di Clair, è rinvenibile, come osservavo inizialmente, anche in *Entr'acte* (1924), il quale, sebbene non possa essere isolato da quel clima, e tragga da questo la sua struttura, non si può dire che segua in assoluto nessuno dei dettami dell'Avant-garde i quali, se esistono, sono peraltro filtrati attraverso la personalità del regista, la quale, già in questo che è il suo secondo film, rivela, anche se allo stadio embrionale e pervasi da uno spirito particolare, alcuni motivi che potrebbero essere definiti le sue *costanti stilistiche*, ossia quelle soluzioni sia ritmiche che figurative che poi diverranno sempre più evidenti e rivestiranno un ruolo sempre più importante.

Il film, che lo stesso Clair definiva recentemente in posizione intermedia tra il Dadaismo e il Surrealismo, se presenta infatti degli aspetti per i quali è riconducibile a tali movimenti, ne rivela altresì altri che non sono deducibili da queste due correnti avanguardiste: si dimostra, è vero, pervaso di quel sottile gusto d'irriverenza « di una certa ironica, irrazionale irriverenza » ma « esso non è riassumibile entro uno schema dadaista, in quanto esente da umori aprioristici di polemica e rivolta » (36), ha del Surrealismo le associazioni oniriche che regolano la successione delle immagini, « ma quel che lo colloca fuor degl'intenti della scuola, è la mancanza completa di presupposti intenzionali » (37). (Del resto sono note le riserve che Clair muoveva a coloro che consideravano le esigenze espressive del Surrealismo come le più congeniali alla macchina da presa, e l'accezione particolare che egli dava a questo termine) (38).

Esiste infatti, almeno nella prima parte, la completa mancanza di un nesso narrativo il quale viene sostituito da un processo associazionistico (che pone il film nell'ambito del cinema puro), regolato e in base ad affinità formali e visive, per cui noi assistiamo all'alternanza di luci della città con guanti da boxe che combattono,

(35) Mario Verdone: *Bianco e Nero*, VIII, IX, 5, 1951.
(36) Glauco Viazzi: *René Clair*, Ed. Poligono.
(37) *Ibidem*, op. cit.
(38) René Clair: *Storia e vita del cinema* pagg. 98-99, op. cit.

successivamente con dischi bianchi avvicinabili sia per il netto contrasto cromatico bianco-nero che per la somiglianza figurativa, all'accostamento di fiammiferi con una molteplice serie di colonne in sovrimpressione, e in base a suggestioni che potrebbero essere definite oniriche, per cui all'inquadratura di Place de la Concorde con in sovrimpressione uno scroscio d'acqua, segue quella di una barchetta che naviga sui tetti.

Ho creduto opportuno limitare la definizione di cinema puro alla prima parte del film, intendendo con questo tutto quello che viene prima della sequenza del funerale, perché, ammesso che la si volesse estendere anche nella seconda la si dovrebbe intendere in un'accezione diversa. Già il fatto che si possa parlare di « sequenza del funerale », testimonia, al di là delle strane evoluzioni che Clair fa compiere al corteo funebre, che esiste un coordinamento tra le varie inquadrature che è esterno e narrativo e non interno o associativo e subconscio come si poteva rinvenire nella prima parte, in cui erano particolari di una inquadratura che per suggestione o affinità formale ne richiamavano un'altra.

Quindi se si vuol estendere il termine di *cinema assoluto* anche alla seconda parte si deve indubbiamente dare a questo termine una certa latitudinarietà, nel senso di un'ampiezza tale, per cui finisce col non identificarsi più con l'accezione datagli dai partecipanti all'Avant-garde.

Con questo voglio dire che esistono innumerevoli punti di tangenza con un determinato clima del quale Clair ha indubbiamente sentito l'influenza, ma che questo non esaurisce il valore del film che mostra soprattutto un Clair alla ricerca di se stesso, cioè di quei motivi ritmici, figurativi, ironici e scanzonati che ritroveremo nei film successivi.

E l'ironia appare invero qui sotto forme molteplici, dagli *effetti di sorpresa* frequenti e diffusi in tutto il film (all'inizio quello della ballerina che risulta avere il volto di un uomo, nella parte centrale quello del paralitico che cammina, e infine nelle inquadrature di chiusura, l'inaspettato proseguimento del film anche dopo la parola « fine »), alla *meccanizzazione* di situazioni e persone, attraverso un certo ritmo di montaggio rinvenibile nella sequenza del funerale, nella quale Clair crea il vivace contrasto tra l'inizio al rallentatore e il finale in cui l'uso dell'acceleratore arriva quasi a comunicare un senso di vertigine, al ridicolo gettato sui personaggi dagli oggetti che

si prendono gioco di loro, come nelle inquadrature del cacciatore e dell'uovo che danza sul getto d'acqua.

Sebbene questa angolazione da cui viene guardato il mondo non sia identica a quella dei film successivi in cui ò si rivolge come atteggiamento costante ad ambienti e lati del carattere, oppure serve a stemperare stati d'animo elegiaci quali quelli che spesso ha ispirato al regista la periferia parigina, ma sprizzi il più delle volte sporadica e incidentale a tal punto da sembrare addirittura che il regista invece di prendersi gioco dei fatti o cose che mostra, voglia addirittura beffarsi, secondo quell'atteggiamento provocatorio tipicamente dadaista, del pubblico che sta a guardare, tuttavia al di là di questo atteggiamento riconducibile, secondo me, al momento culturale nel quale il film è nato, si trovano dei tratti che saranno suscettibili in seguito di ulteriori sviluppi, sia dal punto di vista strutturale che da quello figurativo. Seppure con spirito diverso, anche qui incontriamo oggetti che, come accennavo precedentemente, si burlano dei personaggi, motivo questo che avrà successivamente ampia fortuna in Clair: il cacciatore che segue costernato tutte le evoluzioni di quell'uovo che si moltiplica sotto i suoi occhi, bilanciandosi su di un capriccioso e mutevole getto d'acqua è, si può dire, la prima comica vittima in quel gioco di caccia all'oggetto che sarà di volta in volta un cappello, un biglietto della lotteria o una valigia piena di banconote.

Il vento che solleva maliziosamente le gonne delle signore partecipanti al funerale, gettandovi subito una luce di ridicolo, ritornerà poi con impeto crescente nella sequenza dell'inaugurazione del nuovo impianto automatico della fabbrica di *A nous la liberté*, come pure ritroveremo sempre nel solito film i medesimi signori di *Entr'acte* in cilindro e abito da cerimonia, colti negli atteggiamenti più ridicoli, nel primo nei tentativi spesso vani di afferrare i biglietti che volano intorno a loro, nel secondo nella corsa sempre più veloce dietro al diabolico carro funebre, per creare, in entrambi i casi, un acuto contrasto tra la rigida compostezza del loro abbigliamento e la mancanza di dignità dei loro atti. Quindi, anche dal punto di vista figurativo, il film presenta dei punti di contatto che non possono distaccarlo dalla produzione successiva.

Così pure quel crescendo o progressione ritmica che dir si voglia, compare già qui ad animare tutta la sequenza del bizzarro funerale. Diverso è in un certo senso lo spirito con cui Clair affronta la materia· mentre in *Entr'acte* c'è il gusto dell'ironia quasi fine a se stessa, l'iro-

nia corrosiva, senza motivazione, di marca dadaista, come dicevo prima, nei film successivi quest'atteggiamento sarà pienamente giustificato dall'analisi di un mondo, di una situazione, di un carattere.

Qui invece quando meno ci si aspetta, proprio giocando sul fattore « sorpresa », quell'elemento basilare del comico di cui parlava Vico, una graziosa ballerina di cui fino ad allora avevamo intravisto il ritmico movimento rallentato delle gambe e del tutù, riprese attraverso una lastra di vetro, si rivela avere la testa di un uomo, due giocatori sono improvvisamente disturbati nella loro partita da un inopportuno getto d'acqua, un paralitico che fino ad un certo momento aveva seguito il corteo nella sua carrozzella a mano, mostra di aver due valide gambe, per non parlare poi dell'addobbo di prosciutti del carro funebre e dell'enorme ciambella di pane posta dietro a guisa di corona, che uno dei partecipanti al corteo, nel suo irreprensibile abbigliamento da cerimonia, sbocconcella compassato, quasi naturale manifestazione di dolore.

Un'ironia filtrata dunque, per certi aspetti, attraverso il clima dell'avanguardia, ma che per certi altri mostra notevoli punti di tangenza con il suo modo di maifestarsi nei film che non possono più riportarsi a tale momento storico.

Altro tratto stilistico rinvenibile già qui, è il fattore ritmico che avrà sempre in tutti i film di Clair un'importanza fondamentale.

Anzi questo suo secondo film potrebbe per certi aspetti essere definito un'analisi sulle possibilità ritmiche realizzabili sia con il montaggio per stacco che con movimenti di macchina. Quel frenetico crescendo finale che trova il punto di arresto solo quando la bara ruzzola dal carro funebre, preannuncia l'importanza che per Clair avrà il rapporto dinamico delle singole inquadrature, atteggiamento questo confermato, del resto, da tutte quelle considerazioni che si trovano in proposito diffuse per tutto il libro *Storia e vita del cinema* (39) che rappresenta la poetica del regista e in altri articoli riguardanti lo stesso argomento.

Il Clair il montaggio, il rapporto tra ritmo interno e quello esterno, si rivela essere lo specifico filmico, il fattore differenziante il cinema da tutte le altre arti.

Ciò non significa che l'inquadratura in sé non abbia valore, ché anzi, essa è spesso nella sua essenza figurativa, ricca volta a volta di ironia, umorismo, arguzia, bensì che essa, sebbene curata nei minimi particolari, non è fine a se stessa, ma sempre in funzione di quella

che la segue o la precede, in modo che deve sempre essere inserita nel contesto di una sequenza, nell'ambito della quale rivela tutta la sua efficacia.

Questo significa che anche la comicità in Clair è sempre intimamente connessa a questo fattore, a tal punto che per certi suoi film io userei l'aggettivo « strutturale », intendendo con questo dire che deriva dal modo in cui le azioni si intersecano non solo narrativamente, ma proprio ritmicamente, concetto questo che cercherò di mettere meglio a fuoco nell'analisi di *Un chapeau de paille*, o di *Le Million* che rappresentano l'esempio tipico di questo tipo di comicità.

Si tratta cioè di una forma particolare che ripone gran parte della sua efficacia sul ritmo che di volta in volta meccanizza uomini e situazioni, oppure trascina tutto nella sua crescente velocità. È anche questa una delle costanti stilistiche di Clair rinvenibile in *Entr'acte*, per cui nell'arco della sua produzione, seppure assumendo diverse sfumature a seconda del contesto narrativo in cui si calano, troviamo dei tratti ricorrenti che testimoniano, anche attraverso le varie evoluzioni, l'intima coerenza del suo mondo poetico.

Per tutti questi motivi, il film si riallaccia alla produzione successiva e non se ne può assolutamente capire tutta l'importanza se si crede di poterlo inserire esclusivamente in un determinato momento culturale.

Mentre in Francia il movimento Surrealista sta svolgendo la sua attività sperimentale imperniata soprattutto sulle esperienze del sonno ipnotico e della scrittura automatica, al fine di raggiungere quella perfetta estrinsecazione del subconscio sul quale Freud aveva battuto l'accento, Clair realizza *Le fantôme di Moulin Rouge* (1924), è ciò sintomatico perché denota come il suo atteggiamento parodistico, per quanto velato da quella trasposizione fantastica che costituirà il motivo ispiratore di molti film, prenda in un certo senso le mosse da un clima culturale ben preciso: quello dell'Avant-garde, che Clair indubbiamente approva nelle sue linee generali di rinnovamento, nonostante in questo film si diverta a deformare comicamente gli studi psicanalistici che costituivano una delle componenti essenziali del Surrealismo.

Anche qui dunque come accade in *Paris qui dort*, come si verificherà successivamente in *Un fantôme à vendre*, la situazione immaginaria si rivela un po' come la veste nella quale si cala l'arguto spi-

(39) René Clair: *Storia e vita del cinema*, op. cit.

rito clairiano per gettare il ridicolo, con quella bonomia dovuta proprio a questo solo in apparenza disinteressato gioco della fantasia, su situazioni e mentalità ben precise.

La stessa didascalia che precede l'esperimento del misterioso dottor Robini il quale « aveva trovato il mezzo di separare l'anima dal corpo provocando il sonno ipnotico » sintetizza chiaramente questa fusione di realtà e di irrealtà il cui equilibrio sarà costantemente regolato dall'atteggiamento ironico del regista. Dopo i dettagli rispettivamente del volto di Julien e di quello di Robini, compare quella prima sovrimpressione che costituirà il mezzo al quale Clair ricorrerà costantemente per rendere visivamente lo sdoppiamento dell'anima di Julien dal suo corpo, scissione che purtroppo il medico riesce a controllare fino ad un certo momento, cioè fino alla sequenza in cui, con una evidente intenzione di ridicolizzare determinati esperimenti, Clair mostra l'alter ego di Julien che, malgrado gli ordini ripetuti di ricongiungersi al corpo, assume un atteggiamento ribelle e volando sparisce.

Sempre per successive sovrimpressioni assistiamo allo stravagante quanto burlesco vagabondaggio di Julien per Parigi e a tutti quegli incidenti che egli può impunemente provocare in virtù della sua incorporeità: per cui in una rapida quanto divertente successione di inquadrature un cilindro si moltiplica inesplicabilmente, un signore che sta leggendo il giornale se lo vede bruciare tra le mani, un'automobile parte senza che nessuno la guidi, una riunione di funzionari di giustizia preoccupati da tali inconsueti avvenimenti, è turbata da nuovi scherzi di Julien che fa comparire un coniglio sulla cartella del capo della polizia e toglie la sedia ad un altro partecipante alla riunione proprio mentre questo fa l'atto di sedersi.

Ma l'incorporeità rivela infine tutti gli svantaggi non appena si presenta la necessità impellente di riunirsi al corpo privo di vita di cui si sta per fare l'autopsia: e Clair intercala gli avvenimenti con quel montaggio di pezzi sempre più brevi che caratterizzerà molti dei suoi film, per cui si può dire con Viazzi che già qui « comincia a delinearsi quella che sarà più tardi la struttura dei film clairiani maggiori: l'inizio lento, rilassato, per terminare su una corsa veloce » (40).

Il finale del film è congegnato infatti secondo quella concatenazione spaziotemporale determinata dallo spostamento rapido del-

---

(40) GLAUCO VIAZZI: *op. cit.*

l'azione da un luogo all'altro, per cui si passa dall'alterco fra Julien e Robini in prigione, all'istituto di medicina legale dove si sta per eseguire l'autopsia, nuovamente alla prigione, ai medici che si avvicinano minacciosamente con i loro ferri giganteschi al corpo nel quale il Julien immateriale non riesce più a calarsi, poi ancora alla prigione dove Robini ha ricevuto l'autorizzazione a tentare un'ultima esperienza, a Julien la cui agghiacciante impotenza è resa da quel dettaglio sui ferri, a Robini che si dirige precipitosamente verso l'ospedale, e infine allo scioglimento di questa corsa in seguito all'arrivo di quest'ultimo.

Ma l'arguzia di Clair conferisce a tutta la sequenza, la cui situazione vista sotto una luce diversa avrebbe potuto assumere decisamente delle tonalità drammatiche, soprattutto per quel montaggio di azioni interdipendenti alla Griffith, un humour tutto particolare; la lite tra Julien e Robini si concretizza con lanci di scarpe da parte del primo e la inutile difesa del secondo contro il suo immateriale nemico nel dimenare i pugni nell'aria, Julien tenta di riunirsi al suo corpo, ma nella sovrimpressione i contorni non combaciano, i medici con i loro arnesi parodisticamente deformati si avvicinano al corpo che l'alter ego tenta invano di difendere dal loro inopportuno intervento; quindi l'essenza delle immagini conferisce alla loro successione quell'intonazione scherzosa con cui Clair guarda la vicenda, questo gioco tra il reale e l'irreale sapientemente dosato da una fantasia ariosa priva di intenti polemici.

« Le cinématographe des premiers âges croyait à tous les enchantements, et il aima, comme Rimbaud, "les enluminures populaires, les romans de nos aïeules et les contes de fées". Etrange destinée des inventions! Un jouet scientifique conçu pour analyser le mouvement, pour immobiliser le frémissement d'une aile ou la foulée d'un cheval, allait donner l'envol à une nouvelle muse! Alors que les aspects du monde réel semblaient s'imposer aux premiers objectifs, Méliès, le magicien, sut escamoter la réalité et firt sortir de sa caméra, comme d'un chapeau, un monde surréel et sa poèsie » (41).

Questa qualità che Clair attribuisce a Méliès, può benissimo essere estesa anche a lui, sia per quell'impiego frequente di trucchi (quali scomparsa o apparizione di oggetti, uso dell'acceleratore o del rallentatore, sovrimpressione, marcia all'indietro, ecc....) che per

---

(41) *Discours de réception de M. René Clair à l'Académie Française*, Ed. Gallimard.

quell'amore del fantastico e del surreale che caratterizza i suoi primi film: un surrealismo che non va però inteso nell'accezione attribuitagli dall'Avant-garde in quanto, se Clair in *Le voyage imaginaire* (1925) sembra accettare la teoria freudiana della compensazione della realtà nel sogno, rifiuta però di esprimersi attraverso un montaggio inteso come libera ed autonoma estrinsecazione del subcosciente, per cui il fantastico viaggio di Jean rivela una sua architettura che, anche se alogica, è perfettamente motivata dallo stato onirico del personaggio di cui Clair descrive tutte le peripezie con la consapevolezza di star raccontando un sogno, senza pretendere, alla maniera surrealista, di creare allucinazioni visive nell'intento di rendere la proiezione diretta della sfera subconscia.

Quindi le riserve che egli pone alla concezione del mezzo cinematografico come il più adatto a rendere in maniera immediata questo settore dell'animo umano e la conseguente, più ampia definizione che egli dà del Surrealismo, sono perfettamente rinvenibili nel film.

Perciò, se di influenza dell'Avant-garde su Clair, si può parlare, lo si può fare solo considerando la sua partecipazione come un'adesione ad una esigenza dello spirito proteso, quasi inconsapevolmente, o comunque non programmaticamente, verso nuove forme di espressione, come egli stesso sostiene nel *Discours de Réception à l'Académie française* (42).

Recentemente Clair, parlando appunto di *Le voyage imaginaire*, lo inquadrava, in una suddivisione dei suoi film, in base all'intonazione, nel genere « fantastique », definizione indubbiamente giusta, purché la si intenda, come sempre, punteggiata da quell'humour che il più delle volte viene a proiettarsi proprio su quel mondo magico-fantastico al quale egli non si abbandona mai, ma sul quale riversa sempre il suo spirito smaliziato, come avviene costantemente in *Paris qui dort, Le fantôme du Moulin Rouge, The Ghost Goes West, I Married a Witch, It Happened Tomorrow, Les belles de nuit*, che per lui rientrano nella medesima categoria. Ma il mondo delle fate costituisce solo una parte, anche se strutturalmente la più importante del film, in quanto all'inizio Clair è impegnato nel delineare il carattere

---

(42) La mystique de « l'Avant-garde » est une création toute récente, et l'on étonnerait la plupart de nos contemporains en leur apprenant que ni Lautréamont ni Alfred Jarry n'ont prétendu qu'ils étaient à l'avant-garde de quoi que ce soit. On ne peut pas dire qu'une oevre est à l'avant-garde avant que ses apport aient été décantés par le temps, et l'incompréhension qu'un auteur suscite n'est pas fatalement le gage d'une gloire future.

di Jean, che in un certo senso è il precursore di Frémissin, la cui timidezza è, già qui, come poi si verificherà ne *Les deux timides*, sottolienata da rapidi quanto efficaci tocchi visivi: con la gag del cane che uno dei colleghi gli aizza contro, Clair riesce a rendere questo tratto fondamentale del carattere del personaggio; la sua passività di fronte agli scherzi più o meno innocui dei colleghi di lavoro, con quella successivo dei fiori, l'impossibilità di risolvere, proprio per la malformazione del suo carattere, la situazione sentimentale. La costruzione di quest'ultima è particolarmente significativa, in quanto modellata su quella struttura a catena per cui un oggetto passa di mano in mano provocando tutti quei gustosi piccoli equivoci che altrove costituiranno l'ossatura del film, il pernio intorno al quale ruoterà l'azione.

Comunque in queste gags è rinvenibile, al di là di quegli elementi che, qui allo stadio ancora embrionale, ritorneranno come motivi-chiave nei film successivi, anche una certa influenza delle comiche di Chaplin (che ad un certo momento comparirà direttamente nel film), come in quella trovata dello spago in cui lo scherzo si ritorce ai danni della persona alla quale non era indirizzato.

Una volta caratterizzato in tal senso il personaggio, Clair si immerge nel clima del sogno la cui atmosfera rarefatta, in cui le cose sembrano perdere il loro peso, contribuiscono a rendere proprio quei trucchi che avevano costituito la fase sperimentale dell'Avant-garde, ma che nel film non vanno visti alla luce di un tecnicismo fine a se stesso, bensì proprio in funzione di questo clima onirico in cui l'aspetto fantastico si sposa con quell'atteggiamento sorridente con cui Clair guarda il mondo che descrive.

Così dopo che le due figurine stilizzate hanno percorso velocemente lo stretto cunicolo serpentino la cui sezione appare prima in tutto lo schermo, poi solo nella parte centrale, e sono giunte all'abitazione della fata, quest'ultima solo dopo aver invano tentato di aprire la porta con una enorme chiave, quasi dimentica dei suoi poteri, ricorre alla soluzione che le è più congeniale, cioè quella di passare attraverso il muro; ancora: l'arrivo delle fate, ormai desautorate del loro potere, perché nessuno crede loro più, è dato dal dettaglio di abiti cenciosi indossati da vecchie ripugnanti, i cui volti protesi verso Jean, che solo baciandole può restituire loro la giovinezza, Clair mostra con una panoramica che rende efficacemente l'angolazione comico-grottesca che qui ed altrove affiora quasi ad impedire il completo abbandono alla fantasia.

Atteggiamento questo che è ribadito da molti altri particolari che rivelano come Clair non ceda mai completamente a questo clima incantato ma, come succederà poi per l'atmosfera idilliaca di *Quatorze juillet*, lo guardi con certo distacco che gli permette di stemperare e quasi di controbilanciare questo mondo magico con atteggiamenti maliziosi e scanzonati.

Così l'arrivo dei due colleghi di Jean nel regno delle fate, è punteggiato dall'incidente del cappello che resta fuori delle enormi dentellature della porta che si chiude alle loro spalle; all'inquadratura di Jean e Lucie teneramente abbracciati tra grandi campanule mentre una pioggia di petali in primo piano vela questo loro patetico atteggiamento (composizione che richiama figurativamente quella di Michel e Beatrix sul palcoscenico, in *Le Million*) segue quella dei due colleghi addormentati il cui sonno è disturbato da un fiore che fa inopportunamente il solletico sia all'uno che all'altro, il frenetico inseguimento dell'anello fatato sui tetti di Nôtre Dame è contrappuntato da quella comica lotta della quale un parapetto lascia intravedere solo l'agitarsi delle gambe scure che, stagliandosi sullo sfondo chiaro, con i loro scomposti e meccanici movimenti, le conferiscono un sapore burattinesco.

Segue una di quelle tipiche corse caratterizzate dall'intreccio e dallo scambio di inseguiti e di inseguitori, anzi direi, cronologicamente la prima in Clair, la cui struttura ritornerà in *Le million*, allorché i poliziotti che danno la caccia a père La Tulipe, finiscono per correre dietro ai creditori inseguitori di Michel.

Qui lo schema è analogo: Jean trasformato in cane è entrato nel Museo Grevin e le guardie che lo stanno inseguendo, incrociandosi con i due colleghi di Jean che si rincorrono per il possesso dell'anello, si lanciano all'inseguimento di questi ultimi.

E quando infine finito il sogno, Jean si sveglia e vede l'anello che crede fatato, si sente libero da quel complesso che lo affliggeva, proprio come Frémissin dopo gli innumerevoli bicchierini bevuti, per cui reagisce alle spinte del collega con tale veemenza da stenderlo a terra, mentre l'altro conta come se si trattasse di un incontro di boxe.

Coraggio quindi artificiale, proprio come in *Les deux timides*, in quanto conferito rispettivamente dall'anello di una tenda e dall'alcool, e Clair non esita a sorriderne proprio mentre ce lo mostra con una successione di immagini che, se non ha la concisione ritmica della

sequenza finale di *Un chapeau de paille d'Italie*, in un certo senso la anticipa, vincitore sugli scherzi grossolani dei compagni di lavoro, vincitore in amore, ed infine vincitore sul cane che la sicurezza e fiducia in sé di Jean riescono ad ammansire; per cui già in questo film del 1925 troviamo in nuce alcuni tratti del comico di Clair (effetti a catena, marcia all'indietro, corse-inseguimento) che, per quanto qui si innesti semplicemente sull'azione, senza costituirne l'essenza, quindi sia in un certo senso incidentale e non strutturale, può riallacciarsi ad un certo filone della produzione clairiana in cui l'elemento comico comparirà un po' in sordina nell'intento di ombreggiare lo stato d'animo fondamentale.

4. *Un chapeau de paille d'Italie, Les deux timides e le omonime commedie di Labiche*

Un chapeau de paille d'Italie e *Les deux timides* segnano un « momento di svolta » (43) nella produzione clairiana: da quel clima rarefatto sospeso tra realtà e immaginazione si passa ad ambienti e situazioni reali; l'atteggiamento del regista comunque nei confronti di questi due mondi in un certo senso antitetici resta sostanzialmente identico, nel senso che entrambi sono visti attraverso la lente deformante del suo humour che assume nuances che vanno dal tenero al malizioso al grottesco, solo che, calandosi ora in contesti narrativi in cui l'elemento umano costituisce il fondamento della vicenda, esso rinuncerà a quella coloritura magica per puntualizzare invece il ridicolo di certe situazioni sia corali che individuali. In entrambi i casi il soggetto non è, come per i precedenti film, nato originariamente nella mente del regista, ma egli si avvale di due opere preesistenti entrambe di Labiche, per cui essi si inseriscono nell'ambito di quella problematica generale inerente il rapporto tra il testo letterario o teatrale e il film, rapporto che peraltro comprende aspetti interdipendenti l'uno dall'altro: primo tra tutti, sia in ordine direi cronologico che di importanza, perché il regista ha scelto proprio quella determinata pièce o racconto o romanzo che sia e non un altro, secondo punto, ma non per questo meno importante, da chiarire, è cercare di spiegare il suo atteggiamento nei riguardi dell'opera la cui trama costituisce il contesto narrativo del film.

(43) Glauco Viazzi: *op. cit.*

Per quel che riguarda il primo punto mi sembra che la soluzione sia da ricercare indubbiamente nel fatto che l'artista sente il soggetto dell'opera congeniale alla sua fantasia e intuisce in esso quei tratti che possano agevolmente essere trasferiti nella sua forma filmica: lo stesso Goethe diceva infatti che scegliere il soggetto è già poetare.

Del resto a questo proposito esiste un'affermazione (44) molto chiarificatrice dello stesso Clair quando, a proposito di *The Ghost Goes West* tratto da una novella di Erik Keown, dice che la storia di questo fantasma che si trasferisce insieme con il suo castello dalla Scozia all'America, gli sembrava molto adatta per le possibilità espressive della macchina da presa e quindi in definitiva per il suo mondo poetico, dal momento che il mezzo tecnico va sempre visto in funzione della personalità che se ne serve per esprimersi in un determinato modo piuttosto che in un altro.

Resta ora da vedere il secondo aspetto del problema: l'atteggiamento del regista nei confronti del testo che può rappresentare semplicemente l'antefatto, essere cioè un pretesto per una libera creazione che ha con la sua matrice come unico punto di contatto la pura e semplice vicenda, oppure il regista può porsi di fronte all'opera teatrale o letteraria con l'intento di trarne lo spirito attraverso un mezzo di espressione diverso da quello precedentemente usato, e quindi facendo ancora una creazione del tutto personale ed autonoma, ma che ha come punti di tangenza con il soggetto preesistente, non solo la trama, ma anche l'angolazione da cui viene guardata la materia che costituisce l'intreccio.

Ora, nella commedia di Labiche, sono molto frequenti le ripetizioni di frasi che cristallizzano i personaggi in quei tics che li rassomigliano a degli automi: essi entrano in scena e si può dire che la stereotipia delle loro espressioni, colorite spesso da imprecazioni dialettali quali « sapristi », « parbleu », « pristi », con le quali esordiscono, li preceda, quasi li annunci. Si tratta quindi, al di là di certe caratterizzazioni dei personaggi in senso visivo (come ad esempio Nonancourt che scuote sempre il piede e porta costantemente con sé la pianta di mirto, di Vézinet che tenta costantemente di abbracciare Fadinard, di Hélène che scuote continuamente le spalle a causa

(44) « Le qualità cinematografiche di Sir Tristam va in Occidente » in *Come si scrive un film* di SETON MARGRAVE, traduzione italiana di PAOLA OJETTI, Bompiani editore, Milano, 1943.

di una spilla nel corsetto), di una comicità basata su equivoci, ripetizioni esclusivamente di natura verbale, mentre in Clair si ha, oltre all'introduzione di elementi tipizzanti esclusivamente suoi, l'invenimento di quel materiale plastico che caratterizza visivamente personaggi e situazioni.

L'azione della commedia, inoltre, si presenta rigidamente accentrata in 5 ambienti: casa di Fadinard, negozio della modista, casa della baronessa, abitazione di Beauperthuis, e strada davanti alla casa di Fadinard. Naturalmente la struttura del teatro non permette quell'intersecarsi di spazi e di tempi in funzione della simultaneità o concomitanza di azioni, non consente cioè di legare ambienti e quindi situazioni il cui accostamento può generare effetti divertenti; cosa questa che è invece peculiare del cinema. Questo non solo ribadisce la differenza esistente tra cinema e teatro, ma significa anche che Clair ha interpretato e captato, forse in un senso nuovo, più profondo, l'essenza del vaudeville, di questa corsa-inseguimento-balletto che veniva come limitata ad una estrinsecazione solo parziale del suo giocoso e spensierato girotondo, dalla staticità del palcoscenico che ovviamente impediva quella progressione ritmica determinata dalla stilizzazione del tempo e l'idealizzazione dello spazio che tanta vivacità conferisce a quel carosello di personaggi-pupazzi, i quali vengono proprio in questo maggiormente tipizzati e privati ulteriormente della concretezza di esseri umani.

Il fattore ritmico infatti giuoca qui, come in molti altri film di Clair, un ruolo così importante da fargliela definire di un « rigore matematico », intendendo con questo mettere in evidenza l'importanza che la persistenza di un'immagine rispetto alle altre, il suo ritmo interno rispetto a quello esterno, ha per l'efficacia dell'effetto comico: egli aggiungeva inoltre che questa esattezza nella concatenazione delle varie inquadrature è « un elemento più determinante nei film comici che non in quelli sentimentali ».

Ma al di là di queste differenze strutturali che potrebbero essere motivate dalle esigenze del mezzo cinematografico, diverso mi sembra l'atteggiamento di Clair rispetto ai suoi personaggi nei confronti di quello di Labiche: mentre a proposito della pièce si può parlare di una assenza di spirito critico e quindi di una comicità piana, inoffensiva, a volte quasi banale, Clair al contrario, deforma e stilizza i personaggi facendoli passare sotto il torchio della sua acuta e frizzante, ma non per questo malevola, ironia; Clair ha dunque trovato il sog-

getto della commedia congeniale alla sua fantasia perché rispondeva, imperniato com'era su quella corsa-inseguimento alle sue esigenze ritmiche, ma al di là di questo ha conferito al film uno spirito che non è della commedia. Il fatto stesso che abbia spostato lo svolgimento degli avvenimenti di circa mezzo secolo più avanti, testimonia la volontà di ridicolizzare, anche se in maniera ariosa e scanzonata, un'epoca più vicina, le cui abitudini e modi di vita, avevano indubbiamente una maggiore attualità.

Quindi la commedia è un po' l'antefatto, il motivo ispiratore per costruire qualche cosa che ha in comune con essa solo la trama.

Inoltre la maggior parte delle gags del film sono inventate direttamente dal regista: se si esclude lo zoppicare di Nonancourt e successivamente di Beauperthuis, il guanto mancante di Bobin e la pianta di mirto che il padre della sposa porta costantemente con sé, tutte le altre trovate sono tipicamente clairiane.

Inoltre, anche nell'ambito di quelle che si trovano anche nella pièce, Clair ha avuto modo di improntarle della sua personalità, non solo perché essendosi valso di un mezzo di espressione diverso ha fatto ricorso all'impiego del materiale plastico, ma perché, essendo il film muto, non poteva ovviamente rendere certe situazioni in maniera parallela al testo in cui si ha soprattutto una comicità verbale. Per rendere la sordità totale dello zio Vézinet, ad esempio, non potendo avvalersi degli equivoci che sorgono dal fatto che non capisce quanto gli stanno dicendo, ce lo mostra seduto su di una poltrona in atteggiamento perfettamente tranquillo mentre a pochi passi dietro di lui si sta svolgendo il dramma tragi-comico tra Anaïs, Tavernier e Fadinard.

Ma ci sono anche, come dicevo prima, e forse sono le più divertenti, numerose gags originali; oltre quella del cuscino lanciato dal focoso Tavernier dalla finestra e che rilanciato da un passante finisce di nuovo esattamente al solito posto in cui si trovava prima, oltre l'orologio regalato dai due anonimi coniugi, perfettamente identico a quello che si trovava già nella camera da letto degli sposi e che finisce anch'esso dalla finestra raccolto da un rigattiere che passando e ripassando sotto la finestra raccoglie quando Tavernier, per scaricare il suo furore getta in strada, ce ne sono altre che sono ancora più significative perché rivelano una struttura che sarà ricorrente in Clair.

La vicenda è imperniata sull'inseguimento di un oggetto, in questo caso un cappello, tema questo che è particolarmente caro a Clair

e che ritornerà in un altro film importante: *Le Million*, la cui struttura come del resto quella di *Un chapeau de paille d'Italie* (1927) potrebbe essere giustamente definita: « boule de neige » come dice Bergson e come osserva giustamente anche l'Amengual: « Triples répétions, oppositions symétriques, structures en chaîne, on a reconnu trois ressorts essentiels du comique de Clair le contrepoint, la figure de ballet, l'effet "cascade" et "boule de neige" » (45): qui un cappello, là un biglietto della lotteria, costringono i personaggi a carosellare dietro alle loro evoluzioni, solo che mentre in *Le Million* il biglietto vincente si sposta realmente con una velocità maggiore rispetto a quella di cui sono capaci i personaggi, qui Fadinard rincorre per la città un cappello che dall'inizio alla fine è sempre rimasto fermo in un luogo insospettatamente a portata di mano e cioè proprio in casa sua, quale dono di nozze dello zio Vézinet.

Il film è stato definito una satira della piccola borghesia, ma, se di satira si può parlare, lo si può fare solo prendendo questo termine nella accezione più bonaria e priva di acredine, perché costantemente alleggerita quasi da un sentimento nostalgico per un'epoca ormai passata e inquadrata sullo sfondo di quella banlieue che costituirà l'essenza figurativa di *Quatorze juillet*, fattori questi per i quali non credo di poter dire con il Mitry: « ...le situations y déterminent un comique d'observation qui est propre de René Clair; un comique aigu qui donne à son film une saveur unique: son style et sa causticité » (46), ma piuttosto con Viazzi che « satira non è, se non in sottinteso perché la satira implica una polemica attiva, di disgregamento: mentr'invece *Un chapeau de paille* usa del materiale offerto dalla borghesia francese in funzione del personaggio centrale, che non è affatto considerato nella sua qualità economico-sociale — o magari psicologica — di « borghese » (47).

Dopo la dissolvenza della data dell'anno in cui si svolgono i fatti sulla coroncina di fiori di arancio della sposa, Clair presenta subito quel comico dramma di oggetti che avrà una parte molto importante nella caratterizzazione dell'ambiente che si appresta a descrivere. E lo si fa con un attento quanto sottile impiego del materiale plastico: un colletto duro ed una cravatta sempre fuori posto che poi darà luogo al vivace incidente in municipio, le scarpe nuove

(45) BARTHÉLEMY AMENGUAL: *René Clair*, Éditions Seghers.
(46) JEAN MITRY: *René Clair*, Éditions Universitaires.
(47) GLAUCO VIAZZI: *op. cit.*

di Nonancourt così strette da farlo ricorrere per calzarle all'aiuto di Bobin e dello zio della sposa, i guanti di Bobin anch'essi nuovissimi dai quali egli stacca l'etichetta prima di iniziare ad infilarli con precauzione, la spilla nell'abito della sposa che la costringe a contorsioni e smorfie, il tutto intercalato da baci ed abbracci quanto mai convenzionali tra i vari parenti; il loro desiderio di essere compìti e irreprensibili negli abiti ufficiali della cerimonia sarà continuamente frustrato da questi particolari che costituiranno il loro esilarante tormento fino allo scioglimento finale.

Questa prima sequenza, intercalata dall'incidente che succede a Fadinard nel bosco di Vincennes, si chiude infatti con una vittoria solo parziale dei personaggi sugli oggetti: Nonancourt è riuscito a calzare le scarpe ma la sua andatura sarà sempre dolorante, Bobin ha infilato un guanto, ma avendo smarrito l'altro è costretto ad uscire con la mano non guantata in tasca, l'atteggiamento affettato della zia è continuamente disturbato dal pince-nez che cade, la cravatta temporaneamente aggiustata finirà di lì a poco fuori posto, e la sposa malgrado l'ostentata disinvoltura non è riuscita ad individuare la spilla scivolata nel vestito. Gli oggetti assolvono, dunque, nella loro essenza figurativa, una parte importante nella caratterizzazione e dei personaggi e dell'ambiente, coadiuvati dai costumi (a proposito dei quali si è parlato di « danza di abbigliamenti ») (48), dall'arredamento sovraccarico dell'appartamento degli sposi rigurgitante di quelle cianfrusaglie e cineserie di moda alla fine del secolo XIX, il prototipo delle quali è quell'orologio sorretto da due puttini che Clair mostra in dettaglio per renderlo più denso di significato. Ma l'altro fattore che agisce in perfetta interazione con la visività è il ritmo, quella successione dinamica delle inquadrature, essenziale per Clair nella costruzione dell'effetto comico. Il film è regolato infatti da un particolare tipo di montaggio congegnato in modo da intrecciare in modo da intrecciare in una burlesca contrapposizione avvenimenti concomitanti nel tempo ma distanti nello spazio, in modo da far scaturire proprio dal loro accostamento tutto il ridicolo della situazione. Ed è esattamente questo il significato che io attribuisco all'aggettivo « strutturale » in riferimento al comico, in quanto esso fa corpo con l'azione, o meglio dipende direttamente dalla maniera in cui essa si articola e si snoda, a tal punto che è il suo stesso andamento, nel senso dinamico della parola, il suo complicarsi di contrattempi, equi-

(48) Mario Verdone: *op. cit.*

voci, disguidi perfettamente innestati al motivo centrale, che ne costituisce l'essenza; considerazione questa avvalorata dall'analisi, ad esempio, della sequenza con cui si apre il film. Dopo aver rapidamente tratteggiato i preparativi in casa della sposa, Clair dissolve su Bobin e lo zio della sposa che si sforzano di far entrare il piede di Nonancourt nella calzatura troppo stretta ed appare Fadinard che raggiante nell'atto di lisciarsi i baffi attraversa con il suo carrozzino il bosco di Vincennes; dopo la sua brevissima apparizione torniamo alle peripezie e ai contrattempi in casa di Nonancourt sempre alle prese con le sue scarpe mentre la figlia si agita per le punture di una spilla, di nuovo Fadinard nel suo abito da cerimonia mentre muove in aria il frustino che resta impigliato ad un ramo, sta andando alla ricerca e per stacco vediamo Nonancourt che finalmente, calzate le scarpe si alza, faticosamente, quanto dolorosamente in piedi, ed ecco ancora Fadinard che, ritrovata la frusta, vede il cavallo nell'atto di smangiucchiare un cappello di paglia; dopo l'alterco fra Fadinard e il cavaliere della dama a cui apparteneva il famoso cappello, Clair ci riporta a casa della sposa, con un crescendo che vuol rendere la fretta degli ultimi ritocchi.

Ancora, tutta la scena del matrimonio è congegnata allo stesso modo: il corteo ha preso posto nella sala del municipio; ciascuno come cristallizzato in una specie di tic è ancora in preda ai suoi piccoli o grandi problemi; intanto a casa degli sposi il furioso luogotenente nell'atto di sfasciare una sedia guarda l'ora e a stento reprime questo suo gesto minaccioso, Fadinard consulta anch'egli l'orologio, il sindaco non c'è ancora e lo sposo esce dirigendosi di corsa verso il negozio della modista, nella sala del municipio arriva il sindaco che nota con sorpresa (dettaglio) la sedia vuota di Fadinard, Nonancourt alla ricerca del genero entra nel negozio della modista e lo sorprende (come già era successo a Felice, il cameriere di Fadinard, che ogni volta che entrava per porgere cappello e guanti al padrone vedeva Anaïs ora tra le braccia del luogotenente, ora in quelle di Fadinard, infine in quelle di Vézinet) in quell'atteggiamento apperentemente molto confidenziale che dal suo punto di vista, non può che avere un'interpretazione univoca. Fadinard viene trascinato in municipio tra le risa dei cocchieri che ovviamente equivocano su tale gesto di Nonancourt, all'interno Bobin cerca di calmare il sindaco avendo cura di nascondere la mano non guantata, infine arrivano Fadinard e Nonancourt e la scena termina con la dissolvenza sul sindaco che legge la formula di rito.

Quindi ciò che giuoca un ruolo di primo piano è indubbiamente la concatenazione delle inquadrature, quella loro rapida e concisa successione che conferisce ai personaggi un'aspetto quasi burattinesco.

Durante il discorso del sindaco Clair aggiunge nuovi tocchi visivi ai suoi personaggi: la faccia estasiata di Nonancourt tradisce il dolore causato dalle scarpe strette, Bobin è ancora preoccupato per la sua mano non guantata, Vézinet non riesce a spiegarsi il cattivo funzionamento del cornetto, e infine l'incidente della cravatta storta che porta tutti gli uomini presenti nella sala a ripetere meccanicamente il gesto di raddrizzarla, escluso l'interessato.

Il tutto sapientemente contrappuntato dalla figura ansiosa di Tavernier che scarica la sua ira sulle suppellettili dell'abitazione di Fadinard, cosicché costui durante il banchetto è continuamente assillato dall'idea della sua casa in preda alla sua furia distruttrice.

Il suo turbamento è reso in un primo momento da veloci movimenti di macchina, successivamente Clair visualizza i suoi pensieri (cosa che ripeterà ancora in *Les deux timides*), facendoci vedere i mobili che escono precipitosamente in strada afferrati con altrettanta velocità da dei signori nerovestiti che ricordano quelli di *Entr'acte* e di *A nous la liberté* e infine il crollo completo della sua dimora ad opera del luogotenente e dei misteriosi signori. Ma non solo a proposito di Fadinard, Clair usa questo accorgimento per rendere in maniera più vivace e immediata le sue esagerate espressioni, ma anche nei riguardi di Beauperthuis, allorché il racconto degli avvenimenti insinua progressivamente nella sua ottusa faccia miope il sospetto, questa volta però giustificato, che noi vediamo concretizzarsi in immagini mediante le rapide dissolvenze incrociate che mostrano alternativamente la moglie ora con il cappellino mangiucchiato dal cavallo di Fadinard, ora con uno perfettamente in ordine. Così un altro personaggio viene messo in questo inseguimento all'oggetto incriminato, corsa che nell'ultima parte diviene sempre più incalzante e addirittura corale perché ciascuno corre con uno scopo ben preciso verso la stessa meta: la casa degli sposi: Beauperthuis zoppicante per vendicare il suo onore, Fadinard per prevenire il gesto del marito tradito, e tuto il corteo con Nonancourt in testa, sempre con il suo inseparabile mirto, perché aveva confuso l'abitazione di Beauperthuis con quella di Fadinard.

E quando tutto sembra ormai perduto, ecco che il sospirato cappello viene rinvenuto proprio tra i regali di nozze della sposa,

nella scatola che conteneva il dono dello zio Vézinet. Ma quando Fadinard trionfante l'apre di fronte ad Anaïs e al luogotenente, essa si rivela vuota, proprio come la giacca di Michel nella scena finale di *Le Million*: l'oggetto si è nuovamente preso gioco dei personaggi. E il carosello ricomincia, ancora più vario, più intrecciato, più veloce, regolato da un ritmo di montaggio che nella sua estrema concisione riesce a darci la simultaneità delle azioni, direi quasi la burlesca coreografia di questo inseguimento-balletto che ci fa, quasi in virtù di una visione panoramica, essere presenti in ogni luogo e spettatori di ogni fase dell'affannosa corsa alla conquista del cappello.

Infine ognuno ritrova in quelle stesse cose che avevano costituito il motivo di preoccupazione, sospetto, disappunto, la sua serenità: per cui il dettaglio del cappello perfettamente in ordine di Anaïs, finisce per tranquillizzare Beauperthuis, Nonancourt in seguito allo scambio delle sue scarpe con quelle di Beauperthuis non è più tormentato dal dolore, Bobin ritrova nell'interno della giacca il guanto la cui scomparsa lo aveva angustiato durante tutta la giornata, la cravatta è finalmente in ordine, Vézinet ha il suo cornetto sturato.

Ed anche la sequenza finale è costituita da una successione talmente rapida di pezzi brevi da essere definita dal Mitry « un veritable morceau de cinéma pur » (49), definizione che, per quanto a mio avviso inesatta, perché logica conclusione di un contesto narrativo ben preciso, pone l'accento sul fattore ritmico del quale Clair si è servito per ironizzare bonariamente sullo scioglimento di tutti quei piccoli contrattempi dei suoi personaggi piccolo-borghesi.

A proposito di *Les deux timides* (1928), gli elementi che divergono rispetto all'atto unico di Labiche, sono essenzialmente due: la struttura narrativa e la parabola dei due personaggi principali.

Infatti, mentre a proposito del film si può parlare di una vera e propria evoluzione nel carattere di Frémissin e Thibaudier, di un completo raggiungimento di quel coraggio e fiducia in se stessi di cui prima erano privi, in definitiva dell'acquisizione di quella « libertà » alla quale, secondo il Viazzi tendono i personaggi di Clair, nella pièce di Labiche essi risultano completamente statici, irrigiditi in quel ridicolo difetto del quale non riescono a sbarazzarsi.

Solo nel film di Clair si ha quella divertente quanto maliziosa contrapposizione tra il Frémissin della prima difesa e quello della

(49) JEAN MITRY: *op. cit.*

seconda, tra il Thibaudier che non ha il coraggio di negare la figlia a Garadoux e quello che, dopo la zuffa in tribunale, ammira soddisfatto la insospettata potenza dei suoi bicipiti.

Profondamente diverso è anche il personaggio di Cécile che, nella pièce, in virtù della fermezza del suo carattere rispetto a quello di Thibaudier e Frémissin, prende le redini della situazione escogitando trovate a catena per condurre in porto gli avvenimenti nel modo desiderato, mentre nel film si limita ad essere una semplice fanciulla che non riesce a trovare la forza di opporsi ai malfermi propositi del padre.

Ovviamente queste differenze nell'impostazione dei caratteri dei personaggi, portano a delle grandi divergenze di carattere strutturale.

Così, per creare il gustoso contrappuntato tra la prima e la seconda difesa di Frémissin, Clair crea quella scena in tribunale che è basilare nell'architettura del film, mentre nella pièce è ridotta a poche righe messe in bocca a Frémissin in seguito ad una domanda di Cécile. Senza contare che Clair, non ha semplicemente visualizzato questo particolare che si trova anche nella commedia, ma ne ha mutata la sostanza: in quanto ha fatto di Frémissin non lo spaurito avvocato alle prime armi che non riesce nemmeno a formulare una parola, che non sia la richiesta della severità del tribunale, ma invece un timido che trova il coraggio di affrontare la situazione, ma un coraggio così precario che un banale incidente riesce a far crollare, il che a mio avviso, oltre ad essere più sottile, pone le premesse per quel radicale cambiamento che si verificherà quando un agente esterno influirà non più in maniera negativa ma decisamente a suo favore.

Così pure cambia nel film tutta l'impostazione della scena dell'incontro di Thibaudier e Frémissin in cui quest'ultimo è vittima non solo della sua timidezza, ma anche dell'atteggiamento elusivo del padre della ragazza, cosa questa che manca completamente nel film nel quale Thibaudier non mostra tanta diplomatica disinvoltura, appunto perché in preda allo stesso stato d'animo che tormenta Frémissin.

Per questo, al di là di tutte le invenzioni filmiche introdotte da Clair, di tutte le gags che compaiono esclusivamente nel film, le due opere sono da porsi su piani diversi, perché l'atto unico di Labiche ha, secondo me, costituito per Clair un semplice canovaccio o, se si vuole uno schema narrativo, nell'ambito del quale però ha apportato infinite innovazioni, sia nella struttura che nel delineare i caratteri dei personaggi.

Dalla caricatura bonaria di una certa società e dei suoi canoni morali, si passa in *Les deux timides* alla puntualizzazione di una malformazione del carattere: la timidezza. Si tratta quindi non più di una parodistica descrizione ambientale, bensì di calarsi nell'intimo del personaggio e di trasporre, in chiave comica, questo difetto esclusivamente attraverso le immagini.

Dice Bergson che timido è essenzialmente colui che si sente a disagio nel proprio corpo, e Clair rende questo tratto tipico attraverso infiniti piccoli tocchi visivi: quando Frémissin, alla sua prima arringa, sta per iniziare la difesa del suo cliente, egli ce lo presenta nell'atto di aggiustarsi la toga, nel vano tentativo di far stare gli occhiali sul naso, ed infine quando è pronto per esordire, la sua agitazione è resa da quell'inquadratura dal basso in cui il giudice e i magistrati sembrano affiorare dall'alto del loro banco con atteggiamento ironico. Visione indubbiamente soggettiva che aggiunge ancora una nota alla caratterizzazione umoristica del personaggio. Nonostante tutto Frémissin inizia l'arringa colorando delle tinte più idilliache il ménage familiare dell'accusato Garadoux. E Clair ricorre allo schermo bipartito, poi tripartito, infine diviso addirittura in cinque parti per rendere l'enfasi crescente dell'esordiente, e per trasferire visivamente il concetto: « Garadoux è sempre stato una perla di marito », ce lo mostra nell'atto di suonare il violino, di lucidare le scarpe della moglie, di arricciarle i capellli. Ma nella fase culminante dell'arringa un topolino getta lo scompiglio nella sala del tribunale. Gli oggetti, o come qui, un minuscolo ratto, hanno frequentemente la capacità di divenire improvvisamente arbitri della situazione sconvolgendo ogni precedente piano d'azione in modo che gli uomini si trovano a dipendere da loro. Questo sembra infatti voler significare Clair quando costruisce quelle corse-inseguimento in cui l'oggetto sembra beffarsi di tutti quelli che si danno da fare per ghermirlo, per cui esso è come animato da una precisa volontà di far giostrare quanti tentano di afferrarlo.

Qui Clair segue divertito le evoluzioni della bestiola che imprime grottesche smorfie sul volto dei magistrati prima, e del pubblico in seguito. Anche l'impostazione di questa sequenza è regolata in base ad una sottile progressione ritmica, per cui sia temporalmente che spazialmente, viene a crearsi una specie di crescendo; tanto è vero che ad un certo momento tutta la sala è alla caccia frenetica del topolino, il quale diabolicamente riesce ad evitare tutti quei minacciosi

bastoni e a mettersi al sicuro quasi soddisfatto di aver gettato lo scompiglio.

Ma quello che sembrava un gag fine a se stesso, ha invece un'importanza strutturale nell'ambito della narrazione dei fatti, perché il topolino, minuscolo deus ex machina, ha avuto il potere non solo di creare lo scompiglio nell'aula, ma anche nella mente del povero Frémissin. E Clair a questo punto si cala nuovamente dentro il suo personaggio per dirci visivamente come il banale incidente abbia avuto la capacità di incrinare quel fittizio e momentaneo coraggio. Frémissin riprende la difesa dall'inizio, senonché l'incidente ha prodotto in lui un vero e proprio blocco mentale, reso attraverso l'arresto del fotogramma nell'attimo in cui Garadoux porge con mossa graziosa e compita un mazzo di fiori alla moglie. A questo punto Frémissin disperato tenta di riepilogare i capisaldi dell'arringa per cercare di fare nuovamente il punto della situazione. Ed ecco allora che il suo ragionamento a ritroso è visualizzato dall'uso della marcia all'indietro, per cui Garadoux toglie il cuscino di sotto i piedi della moglie, riprende il mazzo di fiori, esce, chiude la porta. Nuovo inizio della difesa: Garadoux nell'esposizione di Frémissin ripete nuovamente gli stessi gesti, però arrivato al medesimo punto il fotogramma si ferma di nuovo: la sua amnesia persiste mettendo Frémissin in un tale stato di disperazione da terminare la difesa con il verdetto del pubblico ministero.

Questi trucchi cinematografici (il fotogramma fisso, la proiezione a ritroso), hanno permesso a Clair di estrinsecare per immagini, anche se deformate dal suo sguardo ironico, tutto il tormento del povero avvocato difensore, cosa questa che, ovviamente, sarebbe stata irrealizzabile con la tecnica teatrale. Da questa diversa impostazione della struttura narrativa, un atteggiamento diverso dell'autore nei confronti dei propri personaggi, nel senso che Labiche si limita a notarne le manifestazioni dall'esterno, Clair invece le affronta, proprio in virtù di quei mezzi che la macchina da presa mette a sua disposizione, dall'interno, dandoci così non il risultato disastroso dell'effetto prodotto dall'incidente, ma proprio il divenire di questo stato d'animo.

Siamo quindi più sul piano di una sottile indagine psicologica che su quello della critica di una società vista prevalentemente attraverso la stilizzazione macchiettistica di alcuni tipici esponenti, come avveniva appunto in *Un chapeau de paille d'Italie.*

E con questa scena del tribunale Clair ha sufficientemente tratteggiato la componente essenziale del carattere di Frémissin; con non minor efficacia delinea quella di Thibaudier nella sequenza in cui Garadoux, uscito di prigione, va a chiedergli la mano della figlia. L'effetto di ridicola ma al tempo stesso patetica timidezza, è qui ottenuto mediante la contrapposizione mimica e addirittura fisica dei due personaggi: alla pacatezza del gestire di Thibaudier si oppone l'esuberanza aggressiva di Garadoux, alla figura curva e come chiusa in sé del primo, la mole prorompente del secondo. Questo contrappunto fisico è completato da un'acuta scelta del materiale plastico: i sigari. Dopo che Thibaudier ne ha offerti a Garadoux, costui si dimentica o finge di dimenticare di accendere quello del futuro suocero, il quale resta durante tutto il suo discorso, con il sigaro in mano facendo solo dei gesti minimi, che peraltro non approdano a nulla, per fargli capire la sua incresciosa situazione. Da questo piccolo particolare di natura perfettamente visiva, traspare tutto il carattere di Thibaudier la cui nota dominante è la stessa che affligge Frémissin.

Quindi la rivalsa dei due sull'arroganza di Garadoux, non può essere che determinata da agenti esterni, da una specie di coraggio posticcio, quasi artificiale, che Clair visualizza mediante la sovrimpressione dei piattini che indicano il numero dei liquori bevuti.

I due timidi passano così dalla parte degli sfrontati e la prima riprova è la provocazione del signore che sta tranquillamente leggendo il giornale, fatto questo che determina uno di quegli incidenti o reazioni, come si potrebbero definire in questo caso, a catena, tipiche di molte gags di Clair.

Altra sequenza significativa dal punto di vista del ritmo, come fattore integrante determinati effetti comici, è quella della difesa che Frémissin fa del futuro suocero.

Si ha qui infatti un vero e proprio crescendo che Clair ottiene non solo mediante un rapido montaggio per stacco, ma addirittura creandone uno nell'ambito della stessa inquadratura.

Appare prima il Pubblico Ministero la cui versione dei fatti è presentata mediante dissolvenza della sua figura in un fotogramma fisso, che ci mostra Garadoux vittima di Thibaudier e Frémissin, successivamente per stacco si ha l'inquadratura dell'avvocato difensore, la visualizzazione della cui difesa è resa nuovamente attraverso una dissolvenza che lascia affiorare un altro fotogramma fisso in cui

questa volta però sono Thibaudier e Frémissin le vittime di Garadoux. Per rendere il progressivo accalorarsi dei due nel perorare la propria causa, Clair crea a questo punto un montaggio nell'ambito dell'inquadratura: mediante l'impiego di una tendina laterale che l'abbuia per metà, a sinistra appare la figura congestionata dell'avvocato difensore e a destra il Pubblico Ministero, con una alternanza la cui frequenza è sempre maggiore: il che rende benissimo la crescente vivacità nel sostenere le proprie ragioni; finché l'alternanza delle due figure non diventa concomitanza: difesa e Pubblico Ministero appaiono entrambi, ciascuno nella propria metà dell'inquadratura dandoci pienamente, forse meglio che se si fossero sentite realmente le voci, il passaggio dalla rapida alternanza di accuse e difese alla scomposta e contemporanea perorazione; finché ad un certo momento la loro mimica esagitata viene sostituita dalla successione per stacco di dieci fotogrammi fissi nella metà di ciascuno dei quali appaiono contemporaneamente la versione dei fatti secondo la difesa e quella secondo il Pubblico Ministero: per cui noi vediamo a sinistra Frémissin e Thibaudier in atteggiamento di vittime da melodramma e allo stesso tempo a destra Garadoux martirizzato dai violenti Frémissin e Thibaudier.

Come è facile notare tutta l'arguzia e la sottile comicità della sequenza, è imperniata su una particolare tecnica di montaggio, per cui si passa dal veloce accostamento delle inquadrature, ad un vero e proprio montaggio nell'ambito della stessa inquadratura ottenuto sia con la tendina laterale che con la bipartizione dello schermo, trucchi questi che rendono con molta efficacia la contemporaneità delle due azioni.

E Clair che precedentemente ci ha fatto vedere la fonte di tanta baldanza, non può che sorriderne e farci sorridere, quando chiude la seconda arringa di Frémissin con un manesco alterco che si estende dalle due parti in causa, a tutta l'aula.

Né meno gustoso è, nel finale, l'uso dello schermo tripartito che sintetizza in un'unica inquadratura azioni simultanee ma dislocate nello spazio. Il vecchio Thibaudier, che ha avuto la conferma della robustezza dei suoi bicipiti, li guarda trionfante, dall'altra parte Garadoux manifesta tutto il suo smacco dimenandosi nel letto e i due novelli sposi al centro attendono, come imbarazzati dall'ideale presenza degli altri due, la loro scomparsa; finché l'oscurità dei due terzi dell'inquadratura non li lascia soli al centro e ci mostra un

Frémissin che, al pari di Thibaudier è riuscito, come sostiene Viazzi, a liberarsi completamente dalla radicata timidezza.

Affiorano anche in questo film quei tratti costanti dell'universo clairiano: da un elemento insignificante (un cappello, un topolino) dipende tutta la struttura narrativa e quindi lo svolgimento dei fatti, dandoci quasi il senso paradossale di certe situazioni umane, inoltre il modo di costruire le gags, che sono frequentemente regolate da un ritmo sempre più sostenuto, di modo che nel punto culminante la persistenza di un'inquadratura sullo schermo è solo di pochi secondi, la ripetizione di determinati gesti in virtù della quale si crea quella meccanizzazione della personalità umana che mi ha fatto accostare, per determinati aspetti e modi di concepire il comico, Bergson a Clair.

Puntando molto sui valori ritmici, Clair tende ovviamente a ridurre al minimo indispensabile le didascalie, affidando loro solo il compito di spiegare quegli svolgimenti dei fatti che sono importanti per la comprensione del soggetto, ma la cui esposizione sarebbe *inutile* rendere attraverso le immagini.

Per questo sempre nel suo libro *Storia e vita del cinema* (50), egli definisce « strazianti » quelle didascalie che soffocano l'immagine che di per se stessa si esprime a sufficienza ». Infatti in tutto il periodo del muto, esse sono ridotte al puro e semplice ruolo di riassumere delle situazioni che non interessano il regista dal punto di vista filmico. Infatti Clair non attribuisce mai loro una funzione espressiva, come troviamo sia nell'espressionismo, che negli esperimenti dei sovietici, in cui sia la deformazione della grafia, che la stessa drammaticità delle parole, contribuisce a creare una particolare emotività.

Questo saggio è la tesi con cui l'autrice si è laureata all'Università di Pisa nell'anno accademico 1963-64 in lettere, relatore il prof. Luigi Chiarini. La seconda parte verrà pubblicata nel prossimo fascicolo.

Note

Gli ultimi romantici da Bragaglia

Le serate romane al teatro degli Indipendenti, dal 1925 al 1933, furono tutte degne di storia e la radio le ha giustamente rievocate in una recente trasmissione alla quale forse ha nociuto la recitazione un po' greve dell'atto unico che Pirandello scrisse appositamente per il teatro di Bragaglia « L'uomo dal fiore in bocca », interpretazione di Ruggeri.

Gli spettacoli bragaglieschi difficilmente erano tetri. Li sosteneva, piuttosto, una polemica mordente con scintillii di improvvisazioni sempre geniali e, sopra ogni cosa, una volontà del « corago » — così amava chiamarsi Anton Giulio prima che la parola regista entrasse nel vocabolario — di andare contro corrente, di reagire cioè a gusti del teatro piccolo borghese che aveva imperversato dopo la prima guerra mondiale.

La vita degli italiani stava diventando piatta, adeguandosi alle necessità delle uniformi e dei passi di parata.

In via Avignonesi si trovavano ancora « irregolari », rivoluzionari che mostravano di avere qualcosa da dire.

Voci delle catacombe? Non precisamente perché anche qualche appartenente al nuovo mondo ufficiale, qualche politico o neo accademico discendeva a spendervi un resto di spregiudicata goliardia.

Per la verità agli Indipendenti la mutria dei gerarchi non faceva paura. Si aprivano anzi alle confidenze; dicevano cose che, fuori di lì, nessuno avrebbe neppure osato ascoltare. Amavano anzi farsi dare del « tu » perché il barbuto Cicognani, antifascista, non aveva ancora offerto al regime il destro di compiere quella rivoluzioncelluccia che imponeva il « voi » così ostico, scostante e caporalesco per gli italiani del Po e dell'Arno.

A distanza di anni e senza volere diminuire i meriti di Bragaglia, teatrante d'indiscusso valore, direi che la sua più riuscita regia fu la creazione di quella specie di « teatro nel teatro », punto di incontro di spiriti diversi, italiani e stranieri, che fungeva anche da trampolino di lancio per tutti gli aspiranti alla celebrità letteraria o semplicemente giornalistica; di quella atmosfera fervida,

insomma, di quel battagliare in nome dell'Arte e menare sacrosante botte ai borghesi.

C'era dunque qualcosa di vivo in Italia, nella Roma che la guerra mondiale non aveva purgato dai resti di certo umbertinismo o che si appisolava alle cure imperiali di Mussolini? La parola rivoluzione risuonava ancora con qualche significato?

Sì, da Bragaglia; in un modo, ammettiamolo, esteriore e non senza un poco di decadentismo. Sta di fatto che gli ultimi romantici credo di averli conosciuti nella caverna dalla quale l'architetto Virgilio Marchi aveva ricavato il Teatro degli Indipendenti, accogliente assai col bar, la sala da ballo, quella per gli spettacoli, il ristorante e il buco per l'ostricaro e le pareti di sobrio buon gusto coperte di juta. (Il teatro del tempo della juta, si disse!).

Romantico perfino Marinetti, creatore del futurismo, sebbene ripudiasse le reclute della sua scuola ammalate di chiaro di luna. Romantico in certi cedimenti dei suoi poemi paroliberi; romantico, appunto, per quel ripicco di non apparirlo e anche per quella pervicace irrazionale e conclamata voglia di mettere a sacco il vecchio mondo.

Il romanticismo traspariva anche da certi basettoni, dai pizzi alla sgherra e, per tralasciare gli aspetti esteriori, da certo irrequieto disordine spirituale che andava molto al di là della polemica, evidente da ciò che scrivevano o facevano rappresentare uomini come Bontempelli, Savinio, Vergani, Bonelli e, fra i più giovani, Antonio Aniante, Marcello Gallian, Elio Talarico, Mario Massa, Libero De Libero, Umberto Barbaro e lo scrivente.

La scarlattina delle irrequietezze letterarie si sfogava da Bragaglia. Quegli spiriti, in definitiva, andavano in cerca di un ordine che non fosse un compromesso; forse alcuni erano illusi che la vita avrebbe presto morso, seppure qualcuno avrebbe trovato la via del successo o quella comoda del mestiere.

Fra coloro che vivevano in quel clima, e lo creavano, offrendo senza essere artisti la loro avventurosa vita al mondo delle lettere, ricordo l'asso dell'aviazione Guido Keller, piccolo con una barba vuoi da frate, vuoi da uomo delle caverne con la quale probabilmente pretendeva ostentare una virilità un po' equivoca: personaggio dell'arditismo e del fiumanesimo: irregolare avvilito dal sentirsi inerte dopo le avventure del 1915-1918. Si era conquistata una fama più recente per aver lanciato su Montecitorio un pitale colmo di sterco. Morì pochi anni dopo in un incidente di strada. Gli arditi dubitarono che qualche gerarca lo avesse fatto fuori e ci fu gran scintillio di pugnali al suo funerale. D'Annunzio ne volle la salma e Guido riposa in una retorica arca nel Vittoriale di Gardone: postremo romanticismo. Non si fa torto a Bragaglia di averne raccolto gli estremi aneliti.

Nel suo teatro (poltrona compreso l'ingresso lire 15 - ingresso lire 2) si poteva beccare senza essere espulsi. Si poteva discutere ad alta voce la commedia, insolentire l'autore e gli attori e, a spettacolo finito, continuare i bisticci mentre l'orchestra del tabarino tentava inutilmente di spegnerli.

Ricordo l'imponente figura del capo cameriere Amici che impartiva ordini per gli ultimi ritocchi ai tavoli destinati alle cene delle ore piccine. (Amici, erculeo, taciturno, irreprensibile: il vero maggiordomo dei film presbiteriani, capace all'alba di afferrare di peso l'ultimo avventore ubriaco per deporlo in un taxi o sul lastrico di via Avignonesi).

Anton Giulio sovraintendeva a tutto — alla recita, alle discussioni, alle danze — con aria sorniona, con un distacco che in qualcosa lo assomigliava ad Amici: mostrava una grinta da far schiattare i creditori feroci, (e ne aveva a quei tempi, se ne aveva!), una bocca ermetizzata dai baffetti che si schiudeva ad un riso canterellato e stereotipato e che si ricomponeva in un fiat, come un automa a carica esaurita.

Come si era composta quella maschera meno nobile di quelle del fratello Arturo, attore cinematografico, e di Carlo, regista anche lui che agli Indipendenti si faceva le ossa per il cinema? Anton Giulio, nascondeva dietro quella maschera cinica un cuore da uccellino. (Marcello Gallian mi diceva: « Lo credi cinico ma non è. L'ho visto piangere, certi goccioloni, per amore... »).

Le commedie si discutevano con lui o bisognava rifarle al tavolo di uno sgabuzzino precluso ai creditori ma non ai cursori del tribunale.

Si « sperimentava » per un mese in privato prima di esperimentare il testo rifatto in palcoscenico e di collaudarlo davanti al pubblico. Si discuteva con accanimento il dialogo e l'azione. L'autore doveva spesso contendere con Bragaglia che, per indole e cultura, era portato al comico ed alla beffa e si batteva con accanimento contro gli autori di copioni lacrimosi che bandivano ogni proposito di svago, di divertimento, beffa o buffoneria.

Un copione non era mai definitivo neppure all'ultima prova. Bragaglia metteva a disposizione attori non celebri, qualche volta squallidi, da muoversi in un palcoscenico largo otto passi. Era come dicesse: « Eccoti queste marionette vive. Proviamo assieme a farne personaggi ».

Succedeva anche che, in quel massacrante lavoro, durante il quale doveva prodursi la metamorfosi, certe preoccupazioni di regia non interessassero affatto l'autore. Tuttavia le contese costituivano la parte più interessante dell'« esperimento ». Non era escluso che, quando lo spettacolo sembrava ormai definito, i personaggi, la sera della recita, cambiassero fisionomia e il tono stesso mutasse sotto l'influsso straordinario della sala surriscaldata, come obbedendo ad una estemporanea esigenza del pubblico assiepato fino alla balconata preferita dai futuristi Marinetti, Vasari, Krimer e dall'asso Keller.

È sempre successo, da quando esiste il teatro, che l'autore non riconosca alla ribalta i suoi personaggi. Mai come agli Indipendenti dove anche le marionette, preso l'aire, s'infischiavano dell'autore. Così nella mia commedia « Carnevale » per il cui successo Anton Giulio e Carlo, che ne fu il regista, non avevano badato a spese di vestiari, scenari e di attori per l'occasione sceltissimi.

Altra peculiarità di Bragaglia era di far precedere l'autore ignoto da un imponente battage *pubblicitario, ma anche di servirsene, direi, come cavia della sua eterna polemica teatrale. Dell'autore, infatti faceva un leone, magari impagliato, da offrire come bersaglio a quei cacciatori della giungla che erano i critici.*

« I nostri critici han preso il vezzo di trattare sottogamba ciò che fanno gli Indipendenti. Ma se una commedia è d'avanguardia essi dicono con sprezzo che è "fumista". Se non lo è sentenziano per sfottetto che è normale » scriveva presentando l'autore di « Carnevale ».

« Questo nostro nuovissimo Marchi — continuava — entra nei programmi Indipendenti per tutti i versi. « Carnevale » è una commedia che, in un certo

senso, potrebbe avere intenzioni passate, presenti e future. L'autore, sebbene conti 30 anni ecc. ecc. ».

E poi: « Questo Riccardo è un vero cuor di leone ».

Avrei detto, piuttosto, per stare alla immagine di poco prima, un leone impagliato, pieno di tremori e trepidazioni. Un pivellino esposto a quanto di meglio offriva allora l'intellettualità romana. Un esordiente roso dal dubbio che gli accenti polemici della presentazione servissero piuttosto a portarlo al macello.

Era l'epoca che certa tribù di intellettuali detta degli « sciacalli », al Quirino ed al Valle, subissava di fischi opere che avevano ottenuto il salvacondotto dal facile pubblico milanese.

L'autore si sentiva, oltretutto, scettico sul principio che il teatro fosse anche sorpresa, emozione allo stato nascente che sviluppa all'improvviso.

Improvvise invece, sul più bello di una scena, quella sera, che doveva essere tragica, sentii scrosciare risate durante la recita di « Carnevale ».

« Ridono, ridono » sussultavo angosciatissimo. « Una rovina. Perché mai ridono in una scena da piangere? ».

« Ingenuo » mi consolava Carlo Bragaglia. « Quando agli Indipendenti si ride il successo è assicurato, vedrai... ».

L'attore Umberto Sacripanti, divenuto poi ottimo caratterista del cinema, rientrava dalla scena dopo un applauso e mi stringeva le mani:

« Successone. Dovrai pagare la cena ».

Ed ecco che l'atto è finito. Cala il separietto, il pubblico si spella le mani: « L'autore... l'autore... ».

E si capisce quel fervore. In sala ci sono gli amici fedeli, i futuristi, i novecentisti; c'è la barba nera di Keller che si agita.

L'autore si presenta, fa un inchino, ma sembra imbronciato.

Sarà un successo di stima? « E che razza di successo se la commedia non è più mia? ».

« Allegro, bastiancontrario, è successo vero e tuo » dice Bragaglia. « Domani sentirai la critica. Ti stroncheranno certamente ».

« Come? come? ».

« Si; ti stroncheranno per farti pagare il successo. Ma la commedia rimarrà sul cartellone per molte sere ».

Teatro di postremi romantici. Sala dove si estrinsecavano le irrequietezze dell'epoca. Vi passò una generazione di « irregolari » a caccia di miraggi da comporre in solide forme. Qualcuno li persegue ancora, quei miraggi: forse sono i più infelici.

Le generazioni sopravvenute non trovarono un campo per esperienze altrettanto varie e fertili.

Ma non potrei tacere ancora un ricordo: Anton Giulio aveva in modo superlativo il gusto della beffa contro l'avversario e lo sviluppava con malizia da ciociaro.

Al critico acido e molesto, specialmente al giovane di belle speranze dei giornali a minore tiratura, tendeva solitamente un tranello.

Lo invitava a portargli una commedia da rappresentare. Se non l'aveva pronta lo sollecitava ad ammannirla. La recita poi si concludeva con un macello da fare gola agli « sciacalli » del Quirino e del Valle.

E non c'era verso che le vittime designate serbassero, poi, rancore al « corago » di quelle beffe od al pubblico che ne aveva goduto.

Mai come agli Indipendenti, rifugio di postremi romantici, mentre fuori maturavano eventi non certamente gioiosi, era facile capire che la vita lieta o triste che sia, come dice Eivrenov, è, dalla nascita alla morte, niente altro che teatro.

RICCARDO MARCHI

Cuneo: una rassegna tra le polemiche

Se un significato ha ancora oggi, giorno a ventitre anni dalla Liberazione, una rassegna di film che si ispirano alla Resistenza, questo lo si deve cercare non in una fredda e burocratica rievocazione, che non è nello stile resistenziale, bensì nella volontà di individuare nei film contemporanei quei valori per cui si è combattuto tanto nel '43 come nel '22, ovunque vi sia stato un movimento spontaneo, popolare e unitario, contro l'oscurantismo della ragione, la violenza, il sopruso.

Sorta nel 1963 come « Festival internazionale del film sulla Resistenza », la Rassegna di Cuneo alla sua quarta edizione, nel '66, adottò una formula che fu accolta con unanimi consensi. « Dalla Resistenza alla Nuova Frontiera » poteva essere la chiave di volta per uscire da un'« empasse » che limitava la scelta dei film a quelli riferiti a un ben preciso periodo storico, e la cui produzione si va sempre più rarefacendo specialmente in campo occidentale — e le poche produzioni vengono ormai assimilate al genere dei film d'avventura — mentre le cinematografie dei paesi socialisti assumono la Resistenza come pretesto per evanescenti, ma talvolta illuminanti, riferimenti a situazioni contemporanee, oppure vi introducono bellamente degli elementi erotici del tutto gratuiti, quando non fanno anche loro del semplice cinema d'avventura.

Con la formula « Dalla Resistenza alla Nuova Frontiera » si intendeva dunque aprire alla Rassegna orizzonti più vasti che comprendessero anche i fermenti contemporanei di rinnovamento politico e sociale « come a sottolineare », sono parole dell'on. Sarti a chiusura della rassegna del '66, « che il messaggio della Resistenza è in larga misura ancora da attuare, ovunque vi siano pigrizie da scuotere, traguardi di civiltà e di progresso ancora da raggiungere ». Una formula senz'altro felice che, allargando i suoi interessi anche al di là dei traguardi kennediani della Nuova Frontiera, poteva conferire alla rassegna una vitalità, per altro destinata ad affievolirsi, limitandosi la scelta dei film ad una stanca « routine ». Ma per far questa occorreva chiarezza di propositi e la volontà di attuarli, il che è mancato, in parte, già nell'edizione dello scorso anno e ancor più quest'anno, quando la validità di una formula è rimasta solo teorica « per l'essenza di opere », ha scritto la giuria nel suo verbale, « che riflettano scottanti momenti di resistenza contemporanea ».

In effetti quello che sulla carta aveva una sua logica e rifletteva il comune sentire di intellettuali, di partigiani, di giovani aperti ai significati pù avanzati che scaturiscono dall'analisi degli avvenimenti contemporanei, non è stato tra-

dotto in pratica per un complesso di motivi dove la « ragion di stato », a livello comunale, ha avuto il peso maggiore.

A questo punto è legittimo chiederci se la rassegna di Cuneo continuerà oppure, per i motivi opposti per cui due anni fa fu potenziata con l'adozione della nuova formula, dovrà scomparire e la città di Cuneo vedersi privare di una manifestazione perfettamente congeniale alla sua storia, e in asse con il rilevante contributo dato dai suoi cittadini alla lotta di Liberazione, oltre che agli episodi più tragici dell'ultima guerra, come ad esempio la campagna di Russia, presupposti naturali alla Resistenza contro il nazifascismo. Per restare nell'ambito, strettamente cinematografico, proprio di questa sede, resta da dire che nel panorama generale dei festival quello di Cuneo ha il pregio di una netta individuazione ideologica oltre che strutturale, il che lo distingue da ogni altra manifestazione del settore, conferendogli una precisa individualità che sarebbe un vero peccato andasse perduta.

Se prevarrà, dunque, una più meditata considerazione delle cose, sarà urgente porre una mano ad una revisione dell'intera organizzazione che deve essere messa in grado di reperire i film con un largo margine di tempo, il che vuol dire ricerca accurata, selezione a ragion veduta e quindi possibilità di mettere insieme un programma che sia effettivamente lo specchio di quanto nel mondo si va facendo sui temi propri della rassegna: Resistenza e Nuova Frontiera.

È quello che, purtroppo, è in gran parte mancato quest'anno, e non è stato certo sufficiente l'impegno e il sacrificio di qualche persona ad ovviare alle deficienze organizzative da cui proprio non si può prescindere.

Con tutto ciò un panorama almeno sommariamente indicativo delle produzioni di alcune cinematografie, specialmente dell'Est, lo si è avuto, e proprio nella categoria dei lungometraggi ove giustamente la giuria ha avvertito « la mancanza di opere che portino avanti il discorso della Nuova Frontiera », ma, d'altro lato, è stata precisa nell'indicare la stanchezza tematica di film che stanno degenerando in un « genere », con tutti i limiti che comporta questa definizione.

Diverzanti (t.l.: Commandos) di H. Kravavac (Jugoslavia).

Questo discorso si addice prefettamente al film jugoslavo Diverzanti *(t.l.: Commandos, 1967) di Hajrudin Kravavac, una ennesima variazione sul tema della rischiosissima impresa di guerra a cui è votato un piccolo gruppo di uomini. Gli schemi in cui si muove il film sono quelli tipici del cinema d'avventure: un sommario quadro della situazione (alcuni gruppi di partigiani si battono bene anche se incalzati dalle truppe tedesche che però infliggono loro gravi perdite con incessanti mitragliamenti dagli aerei), la lunga odissea di otto uomini scelti per la missione rischiosa (distruggere più aerei possibile in un aeroporto tedesco, e permettere così al grosso dei partigiani di guadagnare indisturbati la pianura), il finale apocalittico con scoppi e ammazzamenti vari (l'attacco all'aeroporto) che sugella il successo dell'azione sia pure a costo di grandi sacrifici. Sotto climi e ideologie diverse la sostanza non cambia. Ci troviamo di fronte a un film che potrebbe essere stato sfornato dagli studi di Hollywood, magari con una maggiore dovizia di mezzi, un « cast » più nutrito, ma per raggiungere lo stesso scopo: fare un film d'avventura fine a se stesso. Ho notato anche qui l'interpretazione da « prima donna » del giovane Ljubisa Samardzic, premiato all'ultima Mostra di Venezia con la Coppa Volpi per la sua*

interpretazione nel film Jutro *(t.l.: Alba) di Purisa Djordjevic. Non ho condiviso la scelta veneziana e trovo conferma delle mie riserve anche in questo film ove Samardzic delinea in modo superficiale, giocando col personaggio, la figura di un combattente spericolato e ottimista fino all'incoscienza. L'opposto, insomma, dell'eroe vero che prima di esporsi calcola il rischio e se deve sacrificarsi lo fa per uno scopo preciso che torni utile alla sua causa. Questo genere d'interpretazione che ha portato Samardzic ad essere considerato un « divo » nel suo paese, può essere indicativo per valutare l'evoluzione di un gusto, di un atteggiamento nei confronti dei temi resistenziali, ormai usati come pretesto per film di puro intrattenimento.*

Stajnia na Salwatorze (t.l.: La scuderia di Salvatore) di P. Komorowsky (Polonia).

Una ben diversa impostazione e un racconto più teso e drammatico, fanno del film polacco Stajnia na Salwatorze *(t.l.: La scuderia di Salvatore) di Pawel Komorowsky, un prodotto tipico dell'inquietudine, dei dubbi che assalgono le giovani generazioni dell'Est, le quali interrogano il passato filtrando le loro analisi attraverso una sensibilità contemporanea che tiene conto della realtà politcio-sociale dei loro paesi. Siamo a Cracovia nel quartiere di Salvatore durante l'ocupazione nazista. Si teme che un compagno abbia ceduto o possa cedere alle torture della Gestapo, e il nucleo partigiano decide la sua soppressione. La sorte designa proprio il capo del gruppo che resta fedele ai suoi dubbi sulla liceità del gesto e non compie l'omicidio. Tutto questo narrato con qualche ingenuità, qualche forzatura e stonatura nella direzione degli attori, ma è evidente la sincerità dell'autore che rivela una mano sicura nell'incastro delle varie vicende, vedi, ad esempio, l'episodio di Teresa che tiene un atteggiamento ambiuo, almeno così è giudicato da Michel, ma poi, dopo il suo arresto da parte della Gestapo, si viene a sapere che in casa sua nascondeva un giovane ebreo. Il giudizio degli uomini è sempre giusto? Questo è l'interrogativo del film che allarga i suoi echi ai giorni nostri e può essere interpretato come un invito alla meditazione e una decisa opposizione ad ogni forma di violenza comunque e da qualunque parte motivata.*

Zvony pre bosych (t.l.: Campane per gli scalzi) di S. Barabas (Cecoslovacchia).

Con Zvony pre bosych *(t.l.: Campane per gli scalzi) del regista cecoslovacco Stanislaw Barabas, i troviamo inseriti in una vicenda che per tre quarti del film si muove sui prevedibili binari delle vicende di due partigiani, di cui uno ferito, dispersi in montagna e che fanno prigioniero un giovane soldato tedesco con cui condividono, sempre più fraternamente, dolori e fatiche. Anzi, durante questo loro vagare senza meta e con l'assillo della fame e del nemico che si può rivelare da un momento all'altro, si rinsaldano i legami umani soprattutto col tedesco prigioniero. È questa senz'altro la parte migliore del film, condotta con abilità dal regista che mette a fuoco le diverse psicologie; per cui appare come una gratuita intrusione l'episodio della bella e prosperosa rogazza trovata nella baita, motivo per una disgressione di natura erotica che sfiora il grottesco e deve considerarsi, nell'economia dell'opera, il classico infortunio sul mestiere. A questo punto è legittimo chiedersi perché Barabas abbia fatto uno sboglio così marchiano e di cattivo gusto (il film poi degenera in un ammazzamento generale da parte del nazista-nazista, che, però, salva solo la donna...). Non sapendo trovare una risposta valida, è legittima una interpre-prigioniero; ma nel complesso il gioco delle parti è condotto con bravura, gli esordienti, si trovino invischiati in pastoie burocratiche (il roverscio della medaglia dei nostri « condizionamenti commerciali ») per cui, insofferenti di*

ciò, sfuggano come possono agli « schemi resistenziali » imposti dalla « routine » del regime, inserendo nei loro film sequenze che hanno poco da spartire con la vicenda narrata, ma sono per noi una sorta di cartina al tornasole rivelatrice di ben altri desideri che, per ora — come certi nostri soggetti di buona memoria — stanno nei cassetti.

Il film premiato dalla giuria con la Targa d'argento è La notte più lunga, *(t.l.) del bulgaro Valo Radev, qui alla sua terza regia, e narra di un prigioniero inglese in fuga che trova aiuto tra i passegeri di un treno. Il film si risolve quindi nell'analisi degli attegiamenti di alcune persone di fronte alla situazione eccezionale che impone loro una scelta coragiosa. Alcuni comportamenti sono motivati, altri meno, come quello del contadino che vorrebbe denunciare il prigioniero; ma nel complesso il gioco delle parti è condotto con bravura, anche se qua e là la monotonia della vicenda si fa sentire e la congiura dei « buoni sentimenti » è un poco scoperta. Attrice sensibile, anche se un poco sacrificata dalla parte, si conferma Nevena Kokanova rivelatasi a Venezia nel '64 nel film* Il ladro di pesche *dello stesso autore. Quest'ultimo, che si è servito di una scenegiatura dell'esordiente Vesseline Branev, dimostra una evidente predilezione per l'accurata direzione degli attori, mentre non sempre risolti sono i nodi dell'azione, specialmente il finale volutamente lasciato sospeso, aperto a diverse soluzioni, ma non per questo meno improbabile e immotivato. C'è il pericolo per Radev di perdersi nei giochi formali, aiutato in questa inclinazione dalla sua provenienza dalla fotografia, per cui sarebbe utile che si appoggiasse su più solide basi.*

La notte più lunga (t.l.) di V. Radev (Bulgaria).

Dei film Le vieil homme et l'enfant *(Il vecchio e il bambino) di Claude Berri e* Le Mur *di Serge Roullet se n'è già occupato Ernesto G. Laura nella sua corrispondenza da Berlino (cfr. n. 7-8-9, luglio-agosto-settembre 1967), e pure in altre occasioni si è parlato del film incompiuto di Andrzej Munk* Pasazerka *(La passeggera) e di* Démanty noci *(t.l.: I diamanti della notte) di Jan Němec. Resta da dire, per il gruppo dei lungometraggi, del documentario di montaggio (oltre due ore di proiezione) di Roman Karmen* La grande guerra patriottica, *che non va oltre una normale rievocazione quasi agiografica della lotta dell'esercito e del popolo russo contro i nazisti che poco aggiunge a quanto sapevamo già, e soprattutto svolge il racconto su basi meramente didattiche nell'ambito di una stretta osservanza alle direttive ufficiali sull'interpretazione della storia contemporanea.*

La grande guerra patriottica (t.l.) di R. Karmen (U.R.S.S.).

Un'occasione mancata è sostanzialmente il lungometraggio cubano di Julio Garcia Espinosa, El joven rebelde *realizzato nel 1961 da un soggetto di Cesare Zazattini che collaborò anche alla sceneggiatura. I pregi della storia semplice e spontanea, sono compromessi da una regia poco incisiva e da un generale tono didascalico che limita il respiro del film. La maturazione del « joven rebelde » giunge quindi senza quelle motivazioni interiori che avrebbero dovuto essere espresse compiutamente nel racconto, ma piuttosto in conseguenza di una somma di dati esteriori che non vanno al di là di una casistica sufficientemente scontata.*

El joven rebelde di J.G. Espinosa (Cuba).

La révolution d'octobre *(Rivoluzione d'ottobre) di Frédéric Rossif è stato proiettato fuori concorso nella serata conclusiva. Il film, che raccoglie il meglio di quanto è rimasto documentato su pellicola della Rivoluzione sovietica, è stato montato da Rossif con l'aggiunta di numerosi inserti della Russia contempo-*

La révolution d'octobre (Rivoluzione d'ottobre) di F. Rossif (Francia).

ranea, al fine di dimostrare che il grande avvenimento storico — di cui ricorre quest'anno il cinquantesimo anniversario — ha avuto i caratteri propri della santa, immensa terra russa. Il risultato raggiunto dal regista non ha la stessa intensità espressiva del precedente Mourir á Madrid *(Morire a Madrid), e anche se il senso della Rivoluzione sovietica è interpretato con sufficiente fedeltà, purtuttavia è netta l'impressione che le numerose digressioni lirico-narrative sulla Russia contemporanea, abbiano preso la mano al regista. Ne è uno specchio fedele la ricchissima colonna sonora che intende mostrare la natura « dell'anima russa »: antiche canzoni folcoristiche, canzoni di cosacchi, inni zaristi, canti religiosi e cori militari, semplici suoni ma significativi di quel mondo, fino ad un lungo lamento di donna su una tomba. Nel complesso i pezzi di repertorio hanno la durata di un'ora di proiezione e quaranta minuti le riprese attuali. Il risultato è un film ricco di suggestioni, belle formalmente, ma che disperdono il significato della ricostruzione storica. Quest'ultima, però, in alcuni punti nodali e grazie al montaggio, restituisce al lavoro il carattere epico dei fatti che rivivono sullo schermo grazie all'autenticità dei documenti.*

Un rilievo del tutto particolare hanno avuto nella rassegna cuneese di quest'anno i servizi televisivi, raggruppati in un'apposita sezione, e nei quali la giuria ha ravvisato « il maggior contributo d'informazione e di formazione storica sui temi resistenziali e la loro interpretazione attuale ». La Targa d'oro è stata attribuita a L'insurrezione di Varsavia *di Silvio Maestranzi, in cui è rievocato con precisione storica e con un ricchissimo corredo di documenti cinematografici e fotografici, uno degli episodi più tragici e controversi dell'ultima guerra mondiale e della Resistenza europea contro il nazismo. Dopo oltre vent'anni da quegli avvenimeti, la storia non ha ancora dato un giudizio definitivo, in quanto non è ancora possibile accedere alle fonti russe. Maestranzi espone le tesi contrapposte con chiarezza e motivando determinate interpretazioni, ma soprattutto facendo rivivere con documenti visivi estremamente drammatici, quei giorni di esaltazione e di disperazione seguiti alla decisione del generale Bor-Komorowsky, capo dell'Armata Nazionale, di insorgere perché l'esercito rosso era ormai al di là della Vistola.*

Una targa d'argento ex-aequo è andata a due servizi di « TV-7 », La risposta di Marzabotto *di Emilio Ravel e* Le ombre di Gaeta *di Rafaele Andreassi e Guido Guidi che, con l'impiego peculiare degli specifici mezzi televisivi, hanno riproposto all'opinione pubblica le responsabilità storiche e morali dei crimini compiuti a Marzabotto e alle Fosse Ardeatine.*

Di minore importanza i servizi televisivi provenienti dall'estero tra cui sono stati segnalati dalla giuria: Ceco buono *del cecoslovaco Milan Ruzicka che rievoca con alcune interviste sui luoghi della lotta il contributo dato dalla Resistenza del Nord Italia da parecchi soldati cecoslovacchi unitisi alle formazioni partigiane italiane, e poi* Gli uomini della speranza *di Marianne Oswald, realizzato dalla televisione francese per conto dell'Ente televisivo della Germania Occidentale, ove l'autrice, che fu perseguitata dal regime nazista, narra della sfortunata e tragica resistenza interna tedesca al regime nazista, ancora così poco nota e valutata in modo contrastante. Nella terza e ultima sezione, quella dei « cortometraggi », si è imposto all'attenzione della giuria per la forza delle immagini — tutte fotografie delle repressioni razziali nel « profondo Sud » degli Stati Uniti, e per il commento musicale di singolare bellezza e suggestione,*

la canzone « Now » cantata da Lena Horne — il breve film (sette minuti) del cubano Santiago Alvarez intitolato, appunto, Now. *È questo un film che più di ogni altro, come ha detto la giuria nella sua motivazione, « riafferma i valori della dignità umana nello spirito della Nuova Frontiera », e di cui, aggiungo, maggiormente si è sentita la mancanza della Rassegna di Cuneo.*

Due riconoscimenti speciali sono inoltre stati attribuiti a Don Minzoni *di Ernesto G. Laura e a* Il confino di Cesare Pavese *di Giuseppe Taffarel. Il primo è la rievocazione della vita e delle opere di un povero prete di campagna, Don Minzoni appunto; arciprete di Argenta nel ravennate, eletto liberamente dal popolo secondo un'antica tradizione democratica dei fedeli del luogo, e assassinato nel 1923 da sicari fascisti. Il regista ci porta sui luoghi in cui visse e operò in condizioni difficili, continuando quella ricca ma oscura testimonianza di sacerdoti più vicini ai bisogni del popolo; interpreti delle sue sofferenze e, molte volte, martiri per la loro protesta. Questo il documentario di Laura lo dice con una sucessione tranquilla di immagini: i luoghi, le persone, le poche cose che ha lasciato, ma soprattutto l'esempio che dura ancor oggi e deve servire a noi, a tutti, per mantenerci coerenti agli ideali di libertà e di giustizia. Il secondo ci porta a Brancaleone Calabro, il piccolo paesino sulla costa jonica ove un tribunale di Torino nel 1935 esiliò Cesare Pavese, avendolo scambiato per un pericoloso antifascista. Pavese, che era preso da ben altri pensieri — dominante fra tutti quello della « donna della voce rauca » — prese la jattura con malinconica rassegnazione. Non si adattò a quella squallida vita d'esiliato, ma neppure gioì quando dei tre anni inflittigli, il tribunale, cosciente forse dell'abbaglio preso, gliene condonò due. Taffarel ci mostra il paese com'è oggi: il bar con i tavolini in formica, le auto, le motorette, i giovani zazzeruti e con la cinepresa andiamo alla ricerca di ciò che rimane del soggiorno pavesiano. Il compito evocativo è invece affidato al commento parlato di Davide Lajolo, profondo conoscente dello scrittore, che ci restituisce alcuni pensieri, alcune poesie, molte inquietudini e le struggenti malinconie di Pavese esiliato.*

NEDO IVALDI

Vienna: rinuncia al film umoristico

Il festival di Vienna ha rinunciato quest'anno al proprio tradizionale profilo, rivolto cioè a tutte le ramificazione del comico e dell'umoristico (anche se, come vedremo, la retrospettiva ordinata come al solito dall'Oesterreichisches Filmmuseum è rimasta fedele al passato presentando un altro sostanzioso spicchio della sbellicante e clownesca « two-reel » americana risalente agli interi anni venti e alla prima metà degli anni trenta: le comiche, cioè, interpretate anche separatamente da Stan Laurel e Oliver Hardy). Organizzato come sempre dalla municipalità e affidato alle cure direttive di Otto Wladika, con la sua ottava edizione il festival austriaco ha voluto tentare una strada che alla ricchezza dei suoi allettamenti (d'ordine psicologico e culturale) presenta comunque — per l'avvenire della manifestazione — talune incognite.

Il calendario è stato formato, in sostanza, con pellicole che ragioni di

censura o più semplicemente di sfiducia da parte del noleggio avevano tenuto lontano dal pubblico austriaco. L'intestazione suona oggi così: « Filme die uns nicht erreichten »: film che non sono giunti da noi. Una rassegna di film inediti, dunque, la cui ambizione sarebbe però di rompere certa inerzia del mercato nazionale dimostrando come anche il cinema ritenuto non commerciale possa (se pubblicizzato convenientemente) trovare un suo numericamente sostanzioso pubblico. Non per nulla dopo Vienna l'intero programma è stato portato a Salisburgo e il prossimo anno analogo esperimento sarà fatto a Linz.

Resta da vedere se il profilo della Viennale (come il festival è chiamato ufficialmente), riuscirà a trovare definitiva sistemazione. Così come è apparso quest'anno, ferma restando la qualità d'insieme senza dubbio soddisfacente, si è trattato di una cosa diremmo posticcia. Bisognerà cioè venga deciso se — come questa volta — i film potranno appartenere a qualsiasi anno di produzione (quasi tutti erano del 1966, ma accanto ad essi abbiamo trovato ad esempio El Angel exterminador *realizzato da Buñuel nel '62, e il film-fantasma di Ejženstejn* Bežin lug *(Il prato di Bežin, 1935-1937) nella recente ricostruzione eseguita con sole immagini fisse, cioè coi fotogrammi trovati in casa di Pera Attaševa, amica dello scomparso maestro sovietico, dopo che la furia devastatrice dellag uerra aveva distrutto quanto Ejženstejn era riuscito a filmare sotto l'ostruzionismo politico d'allora, da S. Jutkevič e N. Kleimann); oppure se la rassegna dovrà maggiormente qualificarsi presentando un doppio programma: di film « maledetti » appartenenti al passato (quegli esempi cioè che nonostante le loro indubbie qualità sono stati relegati ai circuiti di studio, ai cine-clubs o addirittura alle proiezioni organizzate dalle cineteche) e di film nuovi già in partenza rifiutati dal normale esercizio.*

In ogni caso le scelte dovranno essere eseguite con le classiche pinze. Ci sembra comunque che fin d'ora il lavoro di selezione sia stato ispirato a criteri d'intelligenza. L'inserimento in programma del fil di Buñuel ha obbedito a una specie d'ostinato bisogno di rivincita nei confronti della censura, ostile al surrealismo anarchico del regista spagnolo. È stata una buona scelta, nel senso che il pubblico ha risposto ad essa affermativamente dimostrando di avere colto intero sarcastico messaggio buñueliano. Quanto al secondo film già menzionato, l'ejzenstejniano Prato di Bežin, *la bellezza plastica delle immagini non soltanto ha fatto intuire di quale statura era il film nella mente del suo autore, ma ha costituito nella immobilità di ogni singola inquadratura un'opera già felicemente conclusa.*

Jutkevič e Kleimann non si sono evidentemente fermati a quello che sarebbe potuto essere un « sunto » della narrazione eseguita da Ejženstejn. Sulla scorta della sceneggiatura (desunta da un soggetto che Aleksandr Ržeševskij ricavò da un racconto di Ivan Turgeneev) e degli appunti conditi di disegni tracciati dal regista, hanno cercato di interpretare la sua posizione artistica nei confronti della rappresentazione di quanto di sorpassato resisteva nelle campagne sovietizzate. Hanno utilizzato come commento sonoro la sesta sinfonia di Prokofiev, tentando anche un « movimento » interno dei fotogrammi: cioè un timido montaggio attraverso il quale l'immobilità delle figure sembra sciogliersi.

È stato senza dubbio il pezzo forte della rassegna. Il film, cioè, che ha giustificato l'intestazione di questa ottava Viennale, così come han dimostrato

di volerla intendere i suoi organizzatori. Dato il suo limitato metraggio, Il prato di Bežin *era stato accoppiato al film televisivo di Peter Watkins* The War Game *già apparso in Italia a più manifestazioni internazionali.*

Da Cannes e da Venezia sono giunti in Austria grazie al festival il film di Alain Resnais La guerre est finie *(La guerra è finita) e quello di Robert Bresson* Mouchette *(Mouchette - Tutta la vita in una notte). L'ottima accoglienza della critica locale potrà influenzare positivamente il mercato per la diffusione di entrambe le pellicole sull'intero suolo nazionale. Se questo è uno degli scopi della rassegna, più difficili sono da capire certe altre scelte, ad esempio di mediometraggi tipo* La ricotta, *l'episodio che nel '63 Pasolini realizzò per il film* Rogopag - Laviamoci il cervello!, *e* Uppehal i Myrlandet *(t.l.: Intermezzo nella palude) dello svedese Jan Troell, interpretato da Max Von Sydow. Ai fini del programma, hanno avuto il medesimo compito riservato ai documentari e ai cortometraggi d'animazione: quello di completare la visione di ogni giornata.*

Intermezzo nella palude *ci riporta al senso fisico e mistico della natura di tanto cinema scandinavo. È la narrazione di un'evasione dalla routine quotidiana di un ferroviere addetto a un treno merci. Un giorno d'estate lascia i compagni e il suo luogo di lavoro viagiante, durante una sosta in una sperduta stazioncina. Col suo comportamento meraviglia quanti incontra, tutt'ora dediti alla fatica imposta loro dalla vita: ai loro occhi appare come una figura balzana, un poco matta. Ma l'uomo non se ne cura. Si bagna nelle acque d'un torrente, fa rotolare dalla collina un grosso macigno, passeggia saltellando sulle rotaie divenutegli ormai amiche... Pecca un poco d'estetismo calligrafico, di preziosità formale. Ma è un elzeviro, un breve brano di prosa poetica.*

Scandinavo è stato un altro film, di lungometraggio realizzato da Henning Carlsen e già presentato a Cannes due anni fa Sult *(t.l.: Fame).*

Una curiosità un poco furba può essere considerata la pellicola indiana di Sunil Dutt Yaadein *(t.l.: Solo con i suoi ricordi). Invertendo in un certo senso la formula fatta sua nel 1952 da Russell Rouse per il film a suspense* The Thief *(La spia), la cui colonna sonora era priva di dialoghi, Dutt ha costruito il proprio racconto utilizzando un unico attore: se stesso. Il soggetto, dovuto alla moglie di Sunil Dutt, è intriso dei più vieti cascami romantici. Un uomo torna a casa una sera e trova la casa vuota. La moglie lo ha lasciato portando con sé i figli, dopo avere scoperto ch'egli ha un'amante. A questa premessa, seguono dapprima manifestazioni d'ira del marito, poi di dolore. Nella casa deserta (fuori intanto infuria un temporale estivo ricco di tuoni) l'uomo rievoca i giorni felici, da quando conobbe la donna che diventò sua moglie alla nascita del primo bimbo fino all'incontro dell'altra donna. Se l'insieme potrebbe considerarsi un originale saggio di recitazione cinematografica, per altro un poco compiaciuta, a una analisi critica risulta, coi suoi moduli rifatti, come dicevamo, a un trito sentimentalismo, piuttosto cattivante per il gusto dello spettatore occidentale. Ricco comunque di quelle forzature che a suo tempo vennero rilevate (per altro verso) nel menzionato film di Rouse.*

Lì si sentiva ad un certo punto la necessità del dialogo, della parola. Qui la non presenza della moglie, dei figli, dell'amante del protagonista che pure conversano con lui in soggettiva (l'uomo guarda in macchina come fosse rivolto ai suoi interlocutori) fanno sentire alla lunga l'artificiosità di ciò che rimane

soltanto un pretesto. Una pomposa didascalia situata all'inizio del film, avverte che si tratta del primo esempio del cinema con un solo attore.

Già apparso alla « Semana internacional de cine en color » di Barcellona nel 1966, ha fatto presenza nel calendario viennese il film giapponese Andesu no Hanayome *(t.l.: La fidanzata delle Ande), una storia con buoni agganci spettacolari realizzata per lo schermo panoramico, innestata nel fascino misterioso delle tradizioni inca. Si svolge comunque in epoca moderna. Vede una giovane donna giapponese giungere nel villaggio indio allogato tra le montagne dove vive un suo connazionale, per unirsi con costui in matrimonio. L'uomo durante uno scavo archeologico viene sepolto da una frana e la donna, che aveva nutrito una cocente nostalgia per la sua terra lontana manifestando il desiderio di tornarvi, dopo il luttuoso incidente decide di rimanere: aiuterà gli indios ad elevarsi materialmente e spiritualmente.*

Ha un fondo nazionalistico, codesto film, che tuttavia non disturba. Si tratta sostanzialmente di un racconto popolare venato di esotismi che hanno una loro validità sul piano psicologico, quindi risultano funzionali.

Dall'Est europeo oltre al ricostruito film ejzenstejniano Bežin Lug *la Viennale ha programmato* Maucednici laský *(t.l.: I martiri dell'amore) del giovane regista boemo Jan Němec, già proiettato a Locarno: variazione ironica e onirica della timidezza, (vista cioè attraverso tre singoli casi la cui comune componente è la frustrazione amorosa e sentimentale. Quindi il noto* Sedmikrásky *(t.l.: Le margheritine), ancora un film céco, realizzato con grande brio da Vera Chytilovà.*

Coi due film boemi, il polacco Barriera *di Jerzy Skolimowsky, già presentato nel 1966 a Bergamo dove vinse il « gran premio ».*

Nella retrospettiva la Viennale 1968 ha invece potuto respirare l'aria di sempre. Si è accennato all'inizio come quest'anno l'Oesterreichisches Filmmuseum — che nell'ultimo biennio aveva rivolto la sua attenzione a tutto il cinema dei Marx Brothers e a quello del fantasista bavarese (ingiustamente sconosciuto fuori dei confini del mondo di lingua tedesca) Karl Valentin — abbia messo insieme un nutrito programma di cortometraggi interpretati da Stan Laurel e Oliver Hardy. Diciamo pure che è stata una doppia sezione in quanto una quindicina degli oltre cinquanta titoli presentati riguardava la produzione « muta » del solo Laurel.

Ordinata dal Conservatore del Filmmuseum viennese, Peter Konlechner, è risultata essere la più completa retrospettiva (esclusi i lungometraggi) dedicata finora ai due« clowns ». Ci confidava Konlechner una sua appressione: il timore che la rassegna venisse presa sottogamba dal pubblico, in quanto nei paesi di lingua tedesca Laurel e Hardy sono stati da sempre spregiativamente soprannominati (come da noi « Stanlio e Olio » o « Crick e Crick »), « Dick und Doof », ovvero il grasso e lo sciocco. Invece il successo è stato pieno e straripante, a tutti e tre i gruppi di proiezioni quotidiane. Molte cose erano note, alcune però decisamente inedite, come l'intera serie dei film girati da Laurel tra il 1918 e il 1924. Citiamo Oranges and Lemons, Scorching Sands, A Man about Town, Postage Due, Near Dublin, Under two Jags, *eccetera. Film per lo più di un solo ruolo, nei quali Stan Laurel aveva creato un suo personaggio ch'era il contrario del citrullo compagno di Hardy venuto fuori sotto l'egida di Hal Roach. Portava un paio di occhiali poggiati quasi sulla punta*

del naso: occhiali che non perdeva mai, nemmeno dopo le più frenetiche acrobazie.

La formula era quella della « slapistick comedy », e almeno in quel primo scorcio di tempo Stan non poteva dirsi inferiore ai più bei nomi della scuderia di Mack Sennett, compreso Chaplin e il Larry Semon col quale si trovò a lavorare a lungo. Le gags erano buone e si presentavano con buon ritmo. Forse sta proprio in questa prima produzione il meglio offerto dal filiforme Laurel. Il passaggio all'altro suo carattere, divenuto ben presto popolare accanto al rotondo e burbanzoso Hardy, si verificherà nel 1927. In uno dei primi film della nuova serie, Sailors Beware, *diretto da Hal Yates per Hal Roach, vediamo il « team » agire insieme però come rivali, non cioè accoppiati secondo la fortunata formula che li tenne legati per circa venticinque anni.*

Tutti nella versione inglese i film di due e tre bobine « parlati » visti a Vienna, sono serviti anche a dimostrare come il doppiaggio affibbiato in Italia a Stan Laurel e a Oliver Hardy sia stato una spiritosissima invenzione, che non aggiunse tuttavia sostanzialmente nulla alla vis caricaturale della loro recitazione. Già in origine un contrasto comico derivava — per il pubblico anglosassone — dalla caratteristica parlata del georgiano Hardy che soffocava la piagnucolosa voce di Laurel (il quale s'esprimeva in un accento molto inglese). Il nostro doppiaggio riuscì a trasporre con altri mezzi nella nostra lingua quel contrasto. Un cinema comunque fanciullescamente sereno, intriso oggi di una patetica ingenua nostalgia, appartenente a un irripetibile capitolo della storia del cinema.

PIERO ZANOTTO

I film di Vienna

SEDMIKRASKY (t.l.: Piccole margherite) - **sc.**: Ester Krumbachová e Věra Chytilová da un soggetto di Věra Chytilová e Pavel Juráček - **f.**: Jaroslav Kučera - **m.**: Jiří Slitr e Jiří Šust - **int.**: Jitka Cerhová, Ivana Karbanová, Julius Albert - **p.**: Barrandov-Studio (Praga / Produzione del gruppo Bohumil Šmida-Ladislav Fikar - **o.**: Cecoslovacchia, 1966.

MAUCEDNICI LASKY (t.l.: I martiri dell'amore) — **r.**: Jan Němec - **o.**: Cecoslovacchia, 1967.

SULT (t.l.: Fame) — **r.**: Henning Carlsen - **sc.**: Peter Seeberg e Henning Carlsen - **f.**: Hennins Kristiansen - **m.**: Krysztof Komeda - **int.**: Per Oscarsson, Gunnel Lindblom, Osvald Helmuth, Brigitte Federspiel - **p.**: Henning Carlsen, ABC-Film, Sandrews, Svenska Filminstutet - **o.**: Danimarca, Norvegia, Svezia, 1966.

LA GUERRE EST FINIE — **r.**: Alain Resnais - **o.**: Francia, 1966.

MOUCHETTE — **r.**: Robert Bresson - **o.**: Francia, 1967.

ANDES NO HANAYOME (t.l.: La fidanzata delle Ande) — **r.**: Susumu Hani - **o.**: Giappone, 1966.

THE WAR GAME — **r.**: Peter Watkins - **o.**: Gran Bretagna, 1966.

YAADEIN (t.l.: Solo coi suoi ricordi) — **r.**: Sunil Dutt - **sc.**: Omkar Sahib da un racconto di Mrs. Sunil Dutt - **f.**: Ramchandra - **m.**: Vasant Desai - **int.**: Sunil Dutt - **p.**: Sunil Dutt e Som Dutt per la Ajanta Arts - **o.**: India, 1967.

LA RICOTTA (episodio del film « Rogopag - Laviamoci il cervello ») — **r.**: Pier Paolo Pasolini - **o.**: Italia, 1963.

EL ANGEL EXTERMINADOR — **r.**: Luis Buñuel - **o.**: Messico, 1962

BARRIERA (t.l.: La Barriera) — **r.** e **sc.**: Jerzy Skolimowski - **f.**: Jan Laskowski - **m.**: Krysztof T. Komeda - **int.**: Joanna Szczerbic, Jan Nowicki, Tadeusz Lomnicki, Maria Malicka, Zdzislaw Maklakiewicz, Ryszard Pietruski - **p.**: Stanislaw Zylewicz e Ryszard Straszewski / « Kamera » Film Unit - **o.**: Polonia, 1966.

UPPEHAL I MYRLANDET (t.l.: Intermezzo nella palude) — **r.**, **sc.**, **f.**: Jan Troell - **int.**: Max Von Sydow, Allan Edwall, Karl Erik Flens - mediometraggio - **o.**: Svezia, 1965.

BEZIN LUG (t.l.: Il prato di Bežin) — **r.**: Sergej Mikailovič Ejženstejn da un soggetto di Aleksandr Ržešvinski desunto dal racconto di Ivan Turgeneev - **f.**: Eduard Tissé - **m.**: Sergej Prokofiev (sesta sinfonia) - montaggio dell'opera originaria realizzata nel 1935-1937, ricostruita mediante fotogrammi da S. Jutkevič e N. Kleimann - **int.**: Vitýa Kartašov, Boris Zakhava, Igor Pavlenko, Maslov - **p.**: Mosfilm - **o.**: Urss, 1967.

I film

Bonnie and Clyde
(Gangster Story)

R.: Arthur Penn - *s.* e *sc.*: David Newhan e Robert Benton - *f.* (Technicolor): Burnett Guffey - *scg.*: Dean Tavoularis - *c.*: Theadora Van Runkle, Andy Mothiasi, Norma Brown - *m.*: Charles Strouse - *mo.*: Dede Allen - *e.s.*: Danny Lee - *int.*: Warren Beatty (Clyde Barrow), Faye Dunaway (Bonnie Parker), Michael J. Pollard (Clarence W. Moss), Gene Hackman (Buck Barrow, fratello di Clyde), Estelle Parsons (Blanche, moglie di Buck), Denver Pyle (Frank Hamer), Dub Taylor (Ivan Moss), Evans Evans (Velma Davis), Gene Wilder (Eugene Grizzard) - *p.*: Warren Beatty per la Tatira-Hiller-Warner Bros. - *o.*: U.S.A., 1967 - *d.*: Warner Bros.

Quando un film entra tanto rapidamente e profondamente nella storia del costume come *Bonnie and Clyde,* esso richiede un giudizio sociologico prima che estetico. Che cosa ha suscitato tanta capacità di presa in questa pellicola di Penn, regista stimato per le sue qualità dagli specialisti ma mai prima giunto al vero successo popolare? Il cinema americano « gradisce » gli anni '20-'30, il ricordo dell'età del jazz, dei « belli e dannati » di Scott Fitzgerald. Non passa stagione che, in una chiave o nell'altra, Hollywood non ci offra vicende « datale » a quel tempo, dal recente ennesimo « documento a posteriori » di Corman sulla strage nel garage operata da Al Capone nel giorno di San Valentino alla biografia, molto falsata, di Jean Harlow, senza contare l'amplissimo lancio pubblicitario riserbato al « musical » *Throughly Modern Millie* (Millie). Non è un mistero che certe nostalgie del tempo passato funzionano sempre e la produzione americana perciò vi si adegua, con esatta proporzione fra presunta domanda ed offerta. *Bonnie and Clyde* si presentava sulla carta con minori numeri degli altri concorrenti del genee: i due malviventi rievocati hanno di certo meno nome (anche se dopo l'uscita del film e il successo tutti si sono buttati a parlarne) di un Al Capone; il « cast » prevedeva un attore abbastanza noto ma in genere considerato « non simpatico », come Warren Beatty, che in ogni caso non è mai stato in grado di garantire da solo la diffusione di un film (si ricordi come stentò ad uscire *Mickey Oue*) e una quasi esordiente, Faye Dunaway (la si era vista in *Hurry Sundown* [...E venne la notte, 1966] di Preminger). Inoltre si trattava di una produzione a basso costo, allestita personalmente

da Beatty con tutti i limiti del basso costo: pochi interni, poche comparse negli esterni, un'aria di generale economia.

Dove è scattata dunque la molla del successo? A nostro parere, il segreto di Penn, e dei suoi sceneggiatori Newhan e Benton, è stato di saper mutare punto di vista riguardo alla materia, adeguandosi ad una sensibilità bra tutto fallire perché il complice in-
L'iconoclastia di certe masse giovanili, oggi, è disposta a tutto travolgere e soprattutto a non prendere più sul serio nulla di un passato con cui non si sente di coincidere. Al di là delle manifestazioni « folkloristiche» di ragazzi e ragezze dei ritrovi delle grandi città europee ed americane, c'è in quest'allegro infischiarsene dei valori, dei miti, delle convinzioni dei padri una motivazione seria: la ricerca di un nuovo ideale, di valori che realmente siano tali e servano a fondare una società meno sbagliata di quella costruita dalle generazioni precedenti; una volontà di rifiuto totale che non vuol sfociare nel nihilismo ma condurre a nuove strade positive. Il gangsterismo in America è stato visto sotto vari aspetti anche dal cinema: come battaglia perduta di eroi « neri », che hanno compiuto la scelta sbagliata e perciò sono predestinati alla sconfitta ma pur tuttavia possiedono un loro coraggio nel pagar di persona ed una loro sinistra grandezza; oppure come organismo privato di difesa di un arcaico capitalismo violento che non voleva cedere al progresso sociale della sorgente America rooseveltiana. Penn, mettendosi con l'occhio di molti giovani, ha gettato a mare ogni interpretazione sia « ideale-romantica » sia « sociale » e ha scelto come possibili personaggi « simpatici» di un'epoca su cui sembrava si fosse detto tutto due figure del tutto atipiche come Bonnie Parker e Clyde Barrow.

Essi furono, in fondo, dei dilettanti: alla prima rapina che il film descrive non corrisponde alcun frutto, ché la banca era in fallimento e non possedeva più liquido; un'altra volta sembra tutto fallire perché il complice incarito di tenere l'auto davanti alla banca col motore acceso per consentire una rapida fuga si era meso educatamente al parcheggio per non ingombrare la strada; e così si potrebbe continuare ad esemplificare. Né eroi « negativi » né altro, Clyde e la sua amica sono dei « non-eroi » privi di grandezza, ed è per questo che creano lo spirito di simpatia in molti giovani spettatori. Essi uccidono e rubano con animo diremmo goliardico, guidati dal piacere dell'avventura, d'una esistenza non borghese (altro motivo vicino alla sensibilità di chi è oggi impregnato di spirito di « contestazione ») e si divertono a berteggiare l'autorità (lo sceriffo con cui Bonnie si fa fotografare per comprometterlo). Non mancano d'un po' di compiacimento, ma espresso in forme singolari: il poemetto sulle loro imprese che Bonnie spedisce ai giornali.

Il regista si è divertito a « dissacrare » ua materia tragica come quella gangsteristica, riducendo la « saga » a « ballata » popolare, a vicenduola provinciale che il luogo delle turbinose Chicago dei « grandi » Al Capone ha per teatro villaggi e campagne della meno battuta — dal cinema — America agricola. Come nel « western » del tempo della « horse opera » i morti « non hanno peso », sono uno spiacevole incidente di lavoro, mentre le pagine cinematograficamente più felici sono quelle di pura avventura, sempre intrise di « humour »: si veda l'inseguimento dell'auto per i campi, riecheggiante volutamente i finali delle comiche « two-reels », o il bizzarro ra-

pimento dei due borghesi innamorati, che non sanno più che pesci pigliare di fronte al tono ironico e giocoso della « banda Barrow », tant'è che ad un certo punto sembra che tutti vadano ad un picnic piuttosto che per rapine. Per rendere esplicita l'aria « contestativa » che il film voleva avere, Penn ha voluto infilare un personagio diverso, tutto serio, il contadnio cacciato dalla terra in seguito alla crisi economica e spinto con la famiglia a vegetare sui bordi di un lago in una tendopoli di miserabili che hanno perso ogni cosa. Questa figura steinbeckiana (lo Steinbeck valido di « Furore ») è la sola a solidarizzare con Clyde e Bonnie, a non avere paura di loro. Clyde gli offre una pistola per sparare simbolicamente contro la proprietà che l'ha cacciato dalla sua casa, ed il contadino lo soccorrerà quando, morente, Clyde giungerà per caso di nuovo davanti a lui. Pen ha cercato, infine, di non scontentare il pubblico tradizionale, che da sempre è abituato a spiegare ogni preoccupante deviazione dall'ordine con superficiali motivazioni psicanalitiche, ed ecco l'insistenza sulla debolezza virile di Barrow che giustificherebbe la sua scelta asociale ecc.

In definitiva, e qui ormai l'esame è con facilità passato dal primo sociologico a quello estetico, Penn ha composto alcune pagine cinematograficamente felici finché ha dato ascolto ad una vena da ballata popolare non slegata da una apertura picaresca (e torna ancora il ricordo di Steinbeck: « Pian della Tortilla »), ma si è disperso generando sacche di stanchezza nel mezzo del film quando ha voluto saldare tali motivi ad altri, vuoi di giudizio sociale vuoi psicologico che abbisognavano di un registro diverso di racconto e perciò non lievitano o restano esterni al corpo dell'opera. Ma lo squilibrio del film non deriva solo dall'incapacità di una fusione stilistica omogenea. C'è una inconsistenza etica che non può, alla fine, non essere determinante in senso negativo. Abbiamo visto come Penn abia scelto una impostazione, un punto di vista che dovrebbe — e che difatti è piaciuto — piacere ai giovani della protesta. Ma Penn non è uno di loro e il calcolo, specie pensando al « divo » Beatty che ha studiato un certo tipo di prodotto per esordire come produttore, rimane un calcolo a freddo. I giovani smitizzano per costruire, sfatano i miti per opporne altri: Penn scegliendo un atteggiamento dall'esterno anziché dall'interno si limita a premere il pedale dell'allegra iconoclastia senza riuscire a far emergere quanto di serio doverbbe esservi sotto; e pertanto i « non-eroi » rischiano anche loro di venir considerati dagli spettatori, e la moda sorta dal film ne è la prova, degli « eroi negativi » come il oro predecessori cinematografici di *Scarface* o di *Little Caesar*. Non sfugge, del resto, che quando Penn ha voluto essere « serio » non lo è stato in modo nuovo, bensì ripescando il trito repertorio del vecchio film « noir » alla Carné-Prevert: si veda l'accenno alla predestinazione della morte nell'incontro con la madre di Bonnie, che ha la falsità dolciastra appunto di certe analoghe situazioni del passato cinema francese o l'abbandono della coppia rapita appena Bonnie apprende che lui è un impresario di pompe funebri, o il colloquio sul letto nella casa dove si nascondono, alla fine, zeppo di impossibili sogni di tranquilla esistenza « borghese » che hanno la funzione di « recuperarci » moralmente il personagio. In tal modo, all'opposto, l'asse etico del film si vanifica e si resta appigliati ad alcune dichiarazioni a viva voce e dunque inutili. Da *Bonnie and Clyde* è sorta una

attrice, Faye Dunaway: un fisico e una personalità appena appena volgare che ricordano Jane Harloy e un certo talento aggressivo. Ma è difficile, in una parte che richiede soprattutto una « presenza », giudicarne davvero le qualità di attrice.

ERNESTO G. LAURA

Doctor Faustus

(Il dottor Faustus)

R.: Richard Burton e Nevil Coghill - *s.*: dalla tragedia « The Tragical History of Doctor Faustus » di Christopher Marlowe - *sc.*: Nevil Coghill, sulla base dell'edizione teatrale della Oxford University Dramatic Society, regia dello stesso Coghill - *f.* (Technicolor): Gabor Pogany - *m.*: Mario Nascimbene - *int.*: Richard Burton (dottor Faustus), Elizabeth Taylor (Elena di Toria) e gli studenti della Oxford University Dramatic Society - *p.*: Richard Burton e Richard McWhorter - *o.*: Gran Bretagna, 1967 (girato in Italia) - *d.*: Columbia Pictures.

Molto meno conosciuto — in Italia — di Shakespeare, Christopher Marlowe, drammaturgo « arrabbiato », si direbbe oggi, iconoclasta, irregolare, morto giovanissimo in una rissa di taverna nel 1593, ha interessato i nostri palcoscenici, negli ultimi anni, soltanto per i liberi adattamenti che ne ha offerto un altro irregolare, Carmelo Bene, nei teatrini dell'avanguardia romana. Mentre la cultura contemporanea va riscoprendo accanto a Shakespeare il teatro elisabettiano (e si pensi alla splendida regia di Luca Ronconi [« Il lunatici », « The Changeling »] da Thomas Middleton; e in generale alla influenza elisabettiana sulle messinscene di questo interessante nuovo regista, anche a costo a volte di forzare i testi), si sentirebbe il bisogno di una rilettura di Marlowe alla prova della scena sottratta però alle « variazioni » dell'avanguardia, e storicamente e criticamente inquadrata. L'autorità di attore di Richard Burton poteva far sperare che questo *Doctor Faustus* fosse un autorevole avvio a tale rilettura, il che, invece, non accade.

Sarà bene ricordare che il film trae origine da uno spettacolo teatrale allestito dagli studenti dell'Università di Oxford nel 1967 sotto la guida del prof. Nevil Coghill; uno spettacolo ben delimitato dalla sua natura scolastica, secondo una tradizione che solo ora i teatri universitari tendono a superare; né esso ambiva ad uscire dal suo ambito. Sennonché Richard Burton, antico allievo di Coghill, volle prestare la sua opera come protagonista per la « prima » e per le prime repliche, conducendo con sé anche la moglie Elizabeth Taylor per il ruolo di Elena. La presenza d'eccezione dei due attori attrasse ad Oxford i critici di Londra, attirando sullo spettacolo un interesse non previsto in partenza e che si risolse in danno, ché i critici, non tenendo conto dell'origine e della destinazione di quella « Tragical History of Doctor Faustus » ne misero spietatamente in luce la povertà registica e la mediocrità dei dilettanti interpreti.

Ora Burton ha voluto cimentarsi nella sua prima regia cinematografica portando sullo schermo la tragedia di Marlowe con la stessa compagnia oxfordiana ed associandosi alla regia il prof. Coghill. A quest'ultimo, dunque, possiamo far risalire la linea culturale dello spettacolo cinematografico, mentre a Burton la parte più propriamente di regia « per lo schermo », al di là cioè delle scelte di recitazione e del tono d'insieme.

La « Tragical History of Doctor Faustus », scritta nel 1590 da un Christopher Marlowe ventiseienne, non

può essere considerata un precedente del « Faust » goethiano, in quanto il poeta tedesco, che pure iniziò a porre mano all'opera quasi due secoli dopo, nel 1774-75, non conosceva il testo del drammaturgo inglese. Alla leggenda — tedesca — egli aveva attinto, infatti, attraverso altre fonti: gli spettacoli di marionette (unico precedente teatrale che conoscesse) e il libro cosiddetto del «Buon Cristiano» (1725), diffuso largamente fra il popolino. Marlowe è il primo a portare nella storia del teatro la vicenda, deformata dalla leggenda ma di storico fondamento, del Faust medico e mago vissuto in Germania fra il 1848 ed il 1540; ma la strada percorsa da lui è autonoma rispetto a quella di Goethe. Profondamente religioso, quest'ultimo aveva visto nella scommessa col diavolo il frutto della debolezza senile, della stanchezza di vivere che cercava le illusioni di una nuova giovinezza; e l'itinerario dello sventurato, che Mefistofele conduce per mano lungo le tappe successive della completa degradazione morale, è un itinerario capace di una radicale svolta verso l'alto in virtù della Grazia, raggiunta attraverso il dolore. Per Marlowe, non di debolezza senile si tratta, bensì di positiva volontà di conoscenza: non avendo ottenuto per le vie normali l'universalità del sapere, Faust cerca nell'alleanza con Mefistofele la via anormale per penetrare oltre i confini della ragione umana. Infatti, non esiste in Marlowe il personaggio di Margherita, che serve a Goethe per impostare il problema del sacrificio e della responsabilità.

Sbaglierebbe d'altra parte chi, prendendo le mosse dalla biografia di Marlowe, negatore di tutto, forse omosessuale, forse agente segreto, membro di congreghe sovversive, ritenesse che nella sua tragedia manchi del tutto lo spirito religioso. Anzi, vi sono alcune vibrazioni spirituali intensissime nel testo, non contraddette dal disegno del personaggio cenrtale. Faust, è vero, baratta per orgoglio di sapere la sua anima cedendola al diavolo; è vero, egli è morso dalla continua tentazione dei sensi, che si traduce nel desiderio di baciare all'inferno Elena di Troia, la donna sensuale per eccellenza della storia umana. Ma si guardi come tale personaggio è mostrato, vale a dire la luce di tragedia che lo connota sin dal suo primo apparire. La tragicità di Faust consiste nel fatto che egli, pur credendo in Satana — e quindi, « a contrariis », in Dio — non crede realmente nella vita eterna, di dannazione o di Paradiso che sia; perciò il patto che egli firma tende a rendergli lunga e piacevole questa vita, l'unica che egli concretamente ritenga esistente; mentre lo spettatore è subito avvertito, e proprio attraverso i personaggi di Satana e di Mefistofele, che Faust si inganna e che, esistendo un'eternità davvero, egli ha scelto l'inferno. In Goethe, Mefistofele ha una sola funzione drammatica, quella del tentatore; in Marlowe ha anche la funzione di testimone dell'esistenza di Dio. (Si veda nella scena del patto, come egli evochi di fronte allo scettico Faust l'idea della dannazione non tanto come sofferenza fisica o morale, quanto come « assenza di Dio », tanto più atroce per chi, come un diavolo, ha già conosciuto Dio prima della propria caduta). In Mefistofele è dunque una amarezza, un senso della sconfitta che fa da contraltare alla sicurezza di Faust. In secondo luogo, pur divergendo da Goethe, anche Marlowe fa nel finale della poesia autenticamente religiosa. Goethe coglie il Dio-amore del Nuovo Testamento; Marlowe sente piuttosto il Dio-Giustizia, il Dio-tremendo e punitore dell'Antico. Il Faust di Marlowe non espia, e giunge

alla scadenza del contratto senza redimersi. Su di lui si spalanca l'inferno, e non interviene la Grazia a salvarlo. La scena finale, ci mostra il dottore che negli ultimi attimi di vita, mentre già si spalancano gli orrori del regno di Satana, invoca la pietà:

Ecco, di Cristo il sangue inonda il [firmamento:
una sua goccia, mezza mi salverebbe: [ah, Cristo mio! —
Non lacerarmi il cuore, perché nomino [il mio Cristo!
Voglio invocarlo ancora: risparmiami, [Lucifero!

E poco più avanti, conclude:

Ah, mezz'ora è passata! presto tutta [l'ora
sarà passata! Dio,
se pietà non vuoi aver della mia anima,
per amore di Cristo che col suo sangue [mi riscattò,
un termine fissa alla mia pena;
mill'anni Faust viva nell'inferno,
centomila... ma infine sia salvo!... (1).

Se in Goethe la vicenda personale del dottore si dilata continuamente in vicenda cosmica, un vasto affresco corale fitto di personaggi e di situazioni dominato da quel sentimento del grandioso che è tanto connaturato all'arte tedesca classica, in Marlowe, come in tutti gli elisabettiani, la struttura drammatica è scabra, fondata su poche figure essenziali, centrata sul tema senza amplificazioni o diversioni. La struttura, pur consentendo il dispiegarsi anche di una vena lirica, è congeniale ad un dramma di meditazione, un oratorio, potremmo dire, chiedendo in prestito un termine ad altro campo dello spettacolo. In sostanza, si tratta di una linea drammaturgica severa, poggiante sulla dialettica fra due personaggi antitetici, Faust e Mefistofele, e sulla progressiva « alienazione da sé » del primo proprio quando, allargando i confini del proprio sapere scientifico, egli crede di acquisire la maggior consapevolezza.

L'errore di Burton e Coghill, in questo adattamento per lo schermo, è di aver avuto paura dell'eccessiva staticità del testo teatrale. Per non voler fare del « teatro fotografato », malgrado si tenesse il dialogo originale (salvo qualche taglio e, nell'edizione italiana, l'eliminazione della scena riguardante il Papa, eliminazione operata dallo stesso Burton), si è abbondato in trucchi cinematografici, uso di lenti deformanti, filtri per il colore, cercando di « épater le bourgeois » ma in realtà riuscendo solo, dopo un poco, ad annoiarlo, gravandolo di una spettacolarità greve, a tutti i costi.

Anche scene e costumi, invece di rievocare la semplicità della scena elisabettiana (ed anche ad adoperare scenografie di gusto moderno, basterebbe il confronto con la suggestiva nudità di quelle dell'*Amleto* di Olivier sono cariche di orpelli e a volte, come nella sequenza dei vizi capitali, scadono irrimediabilmente nel cattivo gusto. Uomo di teatro, Burton ha creduto di dimostrare di padroneggiare il mestiere del cinema, mentre Olivier e Welles dimostrano che si raggiunge una forma filmica anche partendo da alcuni richiami al linguaggio teatrale (i fondali di carta dell'*Enrico V*). *Il dottor Faustus*, girato in inglese in Italia, voleva inseguire il successo del film, di formula analoga, che Zeffirelli aveva derivato poco prima dalla *Bisbetica domata.* Zeffirelli può non convincere e lo si può discutere, ma il suo era un film, e basterebbe l'intelligente uso del colore in funzione espressiva.

Che cosa rimane all'attivo del *Dottor*

(1) Cito la traduzione di Enrico Prampolini.

Faustus? La funzione di accostamento, malgrado tutto, ad un capolavoro ancora troppo ignorato; l'interpretazione di Richard Burton, adatto come pochi a queste parti di eroe predestinato, quasi, alla sconfitta, inquieto e scontento di sé (pur rilevando, in questo film, qualche cedimento all'oratoria, al declamato compiaciuto); la presenza di Elizabeth Taylor, ormai giunta alla sua stagione migliore di attrice e capace di imporsi con autorità sullo schermo anche quando, come qui, deve limitarsi a sporadiche apparizioni senza pronunciare parola.

ERNESTO G. LAURA

Playtime

(Playtime - Tempo di divertimento)

R.: Jacques Tati; *s.* e *sc.*: Jacques Tati e Jak Lagrange; *f.*: Jean Badul e Andre Winding; *m.*: Lemarque; *int.*: Jacques Tati, Barbara Dennek; *p.*: Jolly Film in coproduzione Italo-Francese con la Specta Film.

I limiti di questo *Playtime* sono fissati dallo stesso Tati: un film che non ha dialogo, ma piuttosto suoni, parlottamenti, rumori; che non ha trama secondo quel che si usa chiamare tradizionalmente trama di un film (conflitto, triangolo, ecc.) ma al contrario una serie di pretesti che nascono dall'introdursi un uomo qualsiasi — uno di quelli che vediamo usualmente entrare nei portoni, nei magazzini, nei locali pubblici, e che non conosceremo mai — in una sede di una grande azienda per incontrare qualcuno che non incontra, per poi uscire, perdere la giornata e finire in un ristorante di lusso nel giorno della sua inaugurazione; un film che non ha protagonisti, ma figure che vanno e vengono, compreso l'attore-generico-comparsa Tati, che raramente vediamo di fronte, più spesso di spalle. Mentre degli innumeri impiegati della grande azienda non scorgiamo, in carne ed ossa, che qualche rappresentante: gli altri sono sostituiti da « silhouettes » di cartone.

Da un film di questo genere non possiamo pretendere le stesse emozioni che chiediamo a opere di tipo tradizionale. E infatti il regista-soggettista-interprete vuole soltanto descriverci, attraverso pretesti abbiam detto, la vita di oggi, i conforti che abbiamo a disposizione, i rumori da cui siamo accarezzati o assediati. I rumori: questi hanno parte preponderante, ed appare straordinario che intere scene o sequenze si basino soprattutto sul rumore: che può essere quello delle sedie di cuoio, quando ci si siede, delle borse con chiusura-lampo, quando vengono aperte o chiuse, dei trita-pepe, dei quadri elettrici di comando e perfino delle porte sbattute che non fanno rumore per virtù di brevetto: e anche questo è un effetto rumoristico.

Lo stile è quello di *Mon oncle* (Mio zio), *Les vacances de M. Hulot* (Le vacanze di Monsieur Hulot), *Jour de fête* (Giorno di festa). Campeggia, sovrano, il « gag »: visivo (le macchie delle sedie incoronate fresche di vernice, gli strappi dei vestiti dei camerieri), meccanico (gli ascensori), scenografico (un aeroporto che sembra un ospedale, un corridoio che non finisce mai), di effetto illusionistico-mentale (il finto cristallo della porta che il portiere apre e chiude), ma soprattutto fonico (passi, parole dette dietro i vetri, lettura smozzicata di una relazione, valigetta che tradisce il mugolio di un cagnolino).

Moderno d'una confezione già collaudata dallo stesso Tati o da altri (soltanto che la esile cucitura a volte univa interi « sketches », mentre qui siamo nella frantumazione assoluta dell'azione, e l'unità non viene che dalle figure che ritornano — anche se di spalle — dallo spirito dell'opera, dal suo stesso sfondo architettonico e scenografico — il film può apparire anche un patetico ritorno alla commedia clairiana, sbeffeggiata dalla « nouvelle vague »: quando si vede l'alternarsi dello spinto modernismo e del quadretto conosciuto (la fioraia col suo apparato colorato, gli operai nei bar, gli elettricisti nel ristorante, gli autisti) viene da pensare al contrasto riccopopolaresco di *Quatorze juillet,* dove i « viveurs » sbadigliano, ai costumi dello stesso film dove diventano belli i poveri, i ragazzi di strada, e brutti (« Quant'è brutto! ») i figli dei ricchi!

Di Clair ritroviamo certi incontri parigini — fioriaia, appunto, e perfino la non pretenziosa turista in gabardina —, la castità del rapporto uomo-donna, l'amore per Parigi: una Parigi però minacciata dal vetro-acciaio, che scompare e di cui intravedi appena qualche rispecchiamento nei cristalli degli alberghi, dell'aeroporto, dei grandi magazzini: Sacre Coeur, Arc de Triomphe, Tour Eiffel.

E c'è anche un altro riflesso del mondo clairiano, e più specialmente del suo « vaudeville », commedia degli equivoci e delle apparenze: dove coloro che si devono incontrare non si incontrano (la sorpresa di rivedersi di di notte, per strada, in occasione della passeggiatina del cane), mentre i congegni che devono funzionare non funzionano, Tati attende invano di essere ricevuto, il perfetto ristorante moderno si sgretola il giorno inaugurale, e il lume guasto non viene riparato ma si accende lo stesso, con la viva soddisfazione della cliente smaniosa!

Sì, si potrà dire che la critica al mondo moderno di Tati non è nuova: Clair ce l'ha già data in *A nous la liberté* (A me la libertà), e Chaplin in *Modern Times* (Tempi moderni) è più profondo: ma questo « giuoco » ci offre un Tati inconfondibile con qualsiasi altro: che medita, che rimpiange, che trova il lato buffo delle cose — e c'è sempre — soprattutto di quelle più moderne, tutte al nostro servizio: e che è anche un po' maniaco, paraonico; ma in arte non guasta. Guai se proprio da qui sparisse la paranoia!

Un maniaco che, ossessionato da tante cose, lo è anche dai rumori: ed appunto per questo è riuscito così bene a rilevarli, riprodurli, cucirli, drammatizzarli! La pantomima, che è alla base di questo film, diventa fonopantomima; l'arte prevalentemente visiva del film diventa, qui, anche arte dei rumori. E ne sono protagonisti anche i vecchi che non capiscono, le porte che non sbattono, i cristalli che non trasmettono suoni e parole e su cui si finisce per urtare il naso o la fronte.

Un film, dunque, che non ha un programma o che finge di non averlo: che è congegno prefetto, che ameremmo smontare come si fa coi giocattoli, e che è divertente come un giuoco, perseguito con assoluta serietà. Non si ride clamorosamente, irresistibilmente, ma a mezza bocca, quasi col naso: non ci sono vere e proprie invenzioni (come in Buster Keaton), ma osservazioni desunte dalla vita. È la osservazione che coglie l'« humour », estraendolo dalla vita quotidiana, e rioffrendolo in un tempo di « playtime », per cui anche la vita — così com'è — può diventare giuoco.

MARIO VERDONE

Stimulantia

(Stimulantia)

R.: Hans Abramson, H. Alfredson, Ingmar Bergman, T. Danielsson, Jörn Donner, L. Gorling, Bent Lagerkvist, Gustaf Molander, Vilgot Sjoman - *int.*: Ingrid Bergman e Gunnar Björnstrand (episodio di G. Molander), Harriet Andersson, Lars Ekborg, Glenna Foster Jones, L. Granhagen, H. Alfredson - *p.*: Svensk Filmindustri - *o.*: Svezia, 1967 - *d.*: Indief.

È un film a episodi che lascia insoddisfatti perché sembra che stia per dire tante cose, ma in realtà ne dice poche e non sempre nuove. Tutti i casi presentati sono di « stimolo », salvo forse l'omaggio a Chaplin, la ricerca della sua vecchia casa a Kensington Terrace, in Londra, e l'incontro in Svezia con l'amabile vecchio; ancora spiritoso, accompagnato dalla enigmatica Oona; ma anche questo, in fondo, è un caso di stimolo: il divismo che affascina tanto il regista dello *sketch* che il pubblico.

Una pellicola costruita all'italiana, con *shorts* firmati da più registi? Sì, ma anche con maestri come Ingmar Bergman e il recuperato Gustaf Molander, e le nuove leve, e il già conosciuto internazionalmente Jorn Donner.

Alla attualità su Chaplin si può allineare anche *Paragoni* con lo « stimolante » del *Grand Prix,* dannoso come la cocaina: l'amore per la velocità. È un reportage come tanti, e la nostra televisione come quella britannica o di altri paesi, ne dà tanti altri, non meno attenti e forse anche più completi. Dal vero gira anche Bergman: ma si tratta solo di una antologia di filmetti familiari, alto dilettantismo casalingo, cui la presenza di Bergman, che introduce agli « spezzoni » (ognuno di questi *sketchs* è preceduto da un discorsetto del rispettivo regista, che cede allo stimolo della esibizione) aggiunge una dichiarazione interessante, di valore biografico e critico: nel filmare il proprio figlio *Daniel* (Daniel Sebastian), Ingmar ha scoperto uno stimolo per le sue creazioni cinematografiche: la presenza di un nuovo essere, la cui osservazione e comprensione del mondo, visto dagli occhi di un infante, « condizionano » il pensiero, l'atteggiamento verso il mondo. Conclusione-spiegazione, mediante la colonna sonora, e conclusione che non manca di interesse: ma è come l'esame di un taccuino dell'artista. Non di un proseguimento della sua opera, che non sarà che *L'ora del lupo.* Non ci interessa tanto il mondo come può esser visto dagli occhi del ragazzo; ma come Bergman può vedere il mondo « con » la presenza del ragazzo.

Lo *sketch* di Donner — *Lui e lei* — è il più deludente. Ricorda quello di Godard, parimenti realizzato con negligenza, in cui Eddie Costantine potrebbe avere una appetitosa avventura, ma non ne approfitta... per la pigrizia di slacciarsi i calzoni. Qui il protagonista ha un appuntamento in albergo con una bella donna che lo sevizia, nel gabinetto di toilette, imponendogli ogni sorta di cure del corpo, dalla tosatura della barba al massaggio. Quando i preparativi sono finiti il giovanotto preferisce giocare a scacchi da solo... I cosmetici non sono « stimolanti »?

Gustaf Molander compone l'episodio più « antiquato » — la traduzione del racconto *La collana* di Guy de Maupassant — ma in fondo il più consistente. Siamo di fronte a forme tradizionali, e ad una recitazione di stampo che potrebe dirsi classico: vi partecipa la stessa Ingrid Bergman, nella sua *rentrée* svedese, e Molander sottolinea

galantemente, nella premessa, l'avvenimento. La collana avuta in prestito e perduta, creduta di grande valore, obbliga una famigliola piccolo-borghese Lisa e Paul, a grandi sacrifici, per la restituzione che salvi l'onore dell'impiegato e della sua sposa; ma al termine si scopre che tutto è stato inutile: la collana era falsa. Scotto pagato troppo caro per un desiderio così meschino. Sia il racconto che le immagini non attenuano il senso di superato, di consumato, che *La collana* assume nel corpo del film, la psicologia superata, il tema non più credibile. Lo scheletro del soggetto accusa il tempo: Maupassant e la sua forma letteraria sono fuori casa.

Il racconto balzacchiano *La virtù premiata* in cui una giovane lavorante, violentata, dichiara non aver colpa dell'accaduto, mentre il suo interlocutore gli dimostra con la cruna di un ago, e un filo, non ancora unto di cera, che non è facile aver ragione di una donna, è ugualmente antiquato, ma non realizzato con eguale perizia e misura. Forse, anche colui che riceve la confidenza uscirà dall'episodio « stimolato » verso la maliziosa ragazza.

Infine l'episodio della amichetta nell'armadio — *La tentazione nell'armadio* — che adombra una polemica antirazzista: una vivace ragazza di colore che solletica uno sposo felice e soddisfatto, il quale non sa resistere allo « stimolo » diverso, che è disposto a « usare » e a « nascondere »... Il racconto ha quel tanto di surreale e di moderno, oltre che di stuzzicante, che può accendere un po' più di interesse, ma senza sollevarsi troppo sul grigiore della intera pellicola: la quale è in fondo incapace di dare sensazioni, estetiche o d'altro tipo, d'un certo rilievo: e che risulta mediocre quindi, a conti fatti.

MARIO VERDONE

The Hour of the Wolf

(L'ora del lupo)

R.: Ingmar Bergman; *s.*: Ingmar Bergman; *f.*: Sven Nykvist; *s.*: Marik Vos-Lundh; *c.*: Mago; *m.*: Lars Johan Werle; *e.s.*: Evald Andersson; *mo.*: Ulla Ryghe; *int.*: Liv Ullmann (Alma), Max Von Sydow (Johan), Erland Josephson (Barone von Merkens), Gertrud Fridh (Corinne von Merkens), Gudrun Brost (Gamla Fru von Merkens) Bertil Anderberg (Ernst von Merkens), Ingrid Thulin (Veronica Vogler), *p.*: esclusività United Artists, Transamerica Corporation; *o.*: Svezia-U.S.A. (girato in Svezia), 1968; *d.*: Dear-UA.

Chi è questo nemico della gente, della notte, della donna, che cerca la solitudine ma è tormentato dagli incubi, dalle allucinazioni, dall'insonnia che sopravviene all'alba, nell'« ora del lupo », quest'uomo nevrotico, tirannico, ossessionato, imprevedibile, impressionabile, insofferente, pieno di smarrimenti e di complessi, atterrito di non poter essere tutto per sé, oppresso da coloro che gli parlano, voglioso di tacere, eppure — a momenti — pronto a dichiararsi, a svelarsi, ma per reazione, se non si tratta dell'opera d'arte cui consegna tutto sé stesso, che per lui è quanto esiste di più sacro?

Potrebbe essere il ritratto del pittore Johan — nel macerato volto di Max von Sydow —, ritirato in un'isola rocciosa con la giovane moglie, e la cui storia è detta ricavata « dal diario di artista scomparso »; ma potrebbe essere anche il *suo* autoritratto: di Ingmar Bergman. Da un po' di tempo la sua opera è diventata tutta autobiografica, e non è un lavoro che risulti, finora, inutile o ripetuto, anche se i risultati non debbono essere necessariamente tutti dello stesso livello. È un animo, il suo, che « prova » più degli altri e ha da dire più degli altri. Un po' come Strindberg.

Approfondire se stesso è anche approfondire ulteriormente — attraverso il campione che ci è più familiare — il mistero dell'uomo.

L'ora del lupo comincia come un « film da fare ». Pensate alla tradizione della Comédie Française, che fa precedere la rappresentazione da colpi di bastone sulle tavole del palcoscenico; pensate al teatro da fare di Goldoni, Pirandello e Julian Beck; e al golfo mistico di un teatro d'opera alcuni momenti prima del levarsi del sipario, in cui si odono accordi di violini e di flauti. Bergman inizia il suo film con una allusione alla realizzazione cinematografica. E mentre passano i titoli di testa, le voci creano l'ambiente del *set*: « luci a posto? », « il trucco? », « silenzio! », « ciak! », « azione! » È una allusione che in lui non è nuova, da *La prigione* a *Persona*, e che va accettata anche come rafforzamento del discorso che alcuni autori — fra cui Bergman — conducono mediante i mezzi del film: sottolineata di recente anche dallo *short* di Godard in *Lontano dal Vietnam*.

L'ora del lupo ci riporta, abbiam detto, ai tormenti autobiografici, a volte patologici, dell'artista, alle sue depressioni, ai suoi esaurimenti. La forma si rinnova, più che nel fondo, in certi dettagli: gli ambienti, i « topoi », le figure di contorno, non ci sorprendono. Il castello di *Il volto*, (o dei *Giuochi di notte* della Zatterlin), le isole rocciose e i sassi (e torna il ricordo della « poesia del sasso » di Ibsen), gli animi sconvolti di *Come in uno specchio*, di *Luci d'inverno* (e dei *kammerspiel* di Strindberg). Anche nel pittore Johan, in lotta con sé stesso, ostile al prossimo, illuso della propria autosufficienza, che da una apprezzata, riconosciuta felicità di esprimersi arriva alla impotenza, noi possiamo ravvisare anche altri personaggi della saga bergmaniana: l'Alma di *Persona*, il padre di *Come in uno specchio*, il pubblico ambiguo del *Volto* che assiste alla rappresentazione del mago mesmeriano, come qui, a uno settacolo di marionette. E la musica di Mozart prescelta non è distante, qui, da quella, scarlattiana, dell'*Occhio del diavolo*.

I frequentatori del castello sono i suoi ammiratori, ma come pronti a frantumare il suo specchio magico, tanto che poi non riescono a vedere più niente nei frammenti! Nell'avvicinarsi a lui lo fanno con rispetto, con ammirazione, con venerazione quasi: « Chi non ha visto i suoi studi sul « volto » e soprattutto i suoi autoritratti? » dice uno dei suoi estimatori (e l'allusione autobiografica, qui mi pare assolutamente evidente).

Nel film contano più i personaggi, i temi suggeriti dalle loro diverse personalità, che la costruzione del dramma, che questa volta è assai esile; la quale sembra risolvere il tormento di di Johan in pazzia. E la moglie Alma, per il grande amore che la unisce a lui, la soggezione completa, arriva ad essere assalita dagli stessi fantasmi, si inserisce perfettamente nel suo mondo visto attraverso una forza di immaginazione alterata, ed in ciò trova la possibilità di superare la barriera, di deformazione ottica o di follia, che giorno per giorno determina la loro separazione: allucinazione di entrambi, unione di entrambi.

Nell'opera « successiva » il poeta — il cui linguaggio ci è conosciuto — talvolta fornisce elementi che riescono a chiarire l'opera precedente. Ecco la importanza dello studio di un'opera d'artista nella sua traettoria completa, nel suo iter logico e poetico. Non si giudica un film che rigiudicando insieme tutti i film di un autore. I « precedenti » sono indispensabili per co-

gliere lo spirito di un artista creatore, ma i « susseguenti » sono altrettanto importanti. Quando noi sentiamo la Alma di *Ora del lupo* dichiarare: « Una donna che vive a lungo con un uomo finisce per essere simile a lui. Dicono se lei lo ama e cerca di pensare e vedere come lui, si identifica in lui, come anche lui si trasforma nella forma di lei. Due persone che hanno vissuto tutta la vita insieme finiscono per somigliarsi. Fare tante esperienze in comune non solo cambia i pensieri, ma anche i volti, che a lungo andare finiscono per avere la stessa espressione »... Ebbene sono parole — che ripetiamo a memoria — che servono anche per capire il dramma che coinvolge l'attrice e la infermiera di *Persona,* anche se l'Alma di *Ora del lupo,* più che un caso di personalità, è un caso di « spersonalizzazione ».

Della intenzione fondamentale di questo film — significativo nella carriera di Bergman, anche se non il più significativo, il più nuovo — non possiamo trovare migliore definizione che in una parola: *egotismo,* che non è egoismo. Egotisti Stendhal, Foscolo, Strindberg, Bergman. Diceva Gian Pietro Lucini: L'egoismo è amare, difendere e riprodurre soprattutto se stesso perché altri, molti, ne abbiano profitto e piacere ». Ma precisava nella « Gnosi del Melibèo »: « per mezzo dell'egoismo, ch'è in tutti, e dell'*egotismo* (coscienza e messa in valore delle nostre migliori prerogative) tendo alla gnosi, cioè alla conoscenza di me stesso, che è quanto dire alla conoscenza degli Altri e del Mondo ». Ed è questo, appunto, l'oggetto della ricerca di Ingmar Bergman, *egotista.*

Egotismo non *analitico* come quello di Stendhal, non *attivo* come quello del Foscolo, forse, in massima parte, *narcisista*; che non vuole procurare « piacere a sé e agli altri »; ma *conoscenza,* magari con l'ausilio della *sofferenza.*

MARIO VERDONE

Loin du Viêt-Nam

(Lontano dal Vietnam)

R.: Alain Resnais, William Klein, Joris Ivens, Agnès Varda, Claude Lelouch, Jean-Luc Godard - *organizzazione generale*: Jacqueline Meppiel e Andrea Haran - *principali collaboratori*: Michèle Ray, Roger Pic, K.S. Karol, Marceline Loridan, François Maspero, Chris Marker, Jacques Sternberg, Jean Lacouture, Willy Kurant, Jean Boffety, Kieu Tham, Denis Clairval, Ghislain Cloquet, Bernard Zitzermann, Alain Grunstein, Alain Franchet, Didier Beaudet, Florence Malraux, Marie-Louis Guinet, Roger de Monestrol, Ragnar, Jean Ravel, Colette Leloup, Eric Pluet, Albert Jurgenson, Ethel Blum, Michèle Bouder, Christian Quinson, Jean Larivière, Maurice Carrel, Bernard Fresson, Karen Blanguernon, Anne Bellec, Valérie Mayeux - *mo.*: Chris Marker - *f.* (in bianco e nero e a colori, in 16 e in 35 mm.) - *p.*: SLON - *o.*: Francia, 1967 - *d.*: regionale (115 minuti).

Un gruppo di registi e di reporter francesi ha realizzato con *Lontano dal Vietnam* un film composito, reportage e « invenzione » nel medesimo tempo, testimonianza e interpretazione di crisi. Jacqueline Meppiel e André Haran, con Alan Resnais, Agnès Varda, Joris Ivens, William Klein, Claude Lelouch, Jean-Luc Godard hanno girato dal vero e hanno messo su pellicola delle confessioni volta a volta dirette e indirette. Come scrive Albert Cervoni in « Cinéma 68 », di Ivens sono le riprese-documentarie di vita quotidiana vietnamita; Resnais ha girato il monologo (con interlocutore muto) di un intellettuale che egli ha chiamato Claude Ridder, per parlare dell'« escalation » americana; Lelouch

ha girato le immagini del carico e dello scarico delle bombe sulle portaerei, e la partenza degli aerei; Klein quelle delle manifestazioni popolari negli Stati Uniti, pro e contro l'intervento in Vietnam; d'altra parte l'unico brano firmato, esplicitamente, è quello di Godard, una sua confessione sulle condizioni di vita dell'intellettuale di fronte a un avvenimento che esula dai lontani confini in cui si svolge, per investire l'atteggiamento morale di ciascuno di noi. Ci sono altri momenti assai significativi, nel film, di cui anche « Cinéma 68 » non dice la paternità: le interviste a Ho-Ci-Min e a Fidel Castro, alla donna vietnamita residente a Parigi, alla moglie dell'americano che si uccise cospargendosi di cherosene di fronte al Pentagono, le riprese infine del discorso di Westmoreland alla televisione americana. Le sequenze dei sei registi mettono l'accento sulle contraddizioni e le crisi, compongono un film-manifesto con opinioni e immagini: ma a me sembra evidente che, mentre i brani di Ivens, di Klein e di Lelouch, per esempio, dànno il fondo concreto entro cui l'azione si svolge, quelli di Resnais e di Godard ne costituiscono il vero nucleo morale.

La chiave vera del film mi pare sia proprio nel senso dell'impotenza di un intellettuale di fronte a un avvenimento che reclama interventi di carattere pratico, Godard racconta che anni fa egli voleva andare in Vietnam per girare un film sulla vita del Paese, ma che il Vietnam del nord non gli concesse il visto di ingresso; di qui la sua delusione e la sua incertezza, e i problemi che gli si sono ripresentati al momento in cui è stata chiesta la sua collaborazione per *Lontano dal Vietnam.* Così, il brano di Godard è il racconto di questa incertezza, di questa disillusione, di questa incomprensione: in campo c'è l'occhio della macchina da presa, è il cinema che racconta se stesso, che racconta col cinema quello che il cinema ha potuto o non potuto o non saputo fare per una parte dell'umanità che soffre e che ha bisogno di conforto e di aiuto. L'occhio, le gru, i carrelli sono i protagonisti di una storia che non è stata scritta, che è tutta dentro l'animo di un autore che — cinematografico come pochi — si esprime col cinema totalmente. Col monologo di Claude Ridder, Resnais completa il quadro. L'intellettuale, il regista, dà una rappresentazione di sé in maniera diretta, con un personaggio che il regista materializza e rende concreto, in angosce e incertezze che sono quelle di molti osservatori, oggi, di un tema cruciale. Il punto cruciale del film, così, è quello di un giudizio inequivocabile e definitivo sulla brutalità e sulla inutilità della guerra, sulla violenza della guerra e la negazione di qualsiasi valore morale e spirituale che la guerra porta con sé. « Lontani » dal Vietnam siamo anche noi, sono tutti coloro che in un altro emisfero, in altre stagioni non riescono a comprendere, malgrado autorevoli interventi, malgrado appassionate testimonianze, la particolare natura di una guerra più crudele, se è possibile dirlo, di ogni altra, una guerra combattuta in tempo di pace, dove il gioco politico più freddo e più spietato — se è possibile esista un gioco politico non freddo e non spietato — ha il predominio sull'umanità e sul rispetto dei valori che contano.

A me sembra debba essere questa anche la valutazione strettamente « tecnica » del film, che riesce a ricomporre l'unità di una idea-chiave di stretta contrarietà alla guerra e a qualsiasi soluzione bellica delle con-

troversie internazionali. La differenza con *Vietnam, guerra senza fronte* di Perrone, tanto per ricordare un esempio recente, è anche questa, indipendentemente dal giudizio stilistico, nettamente a favore di *Lontano dal Vietnam*: *Vietnam, guerra senza fronte*, realistico e esplicito in alcune immagini, è invece equivoco e generico nel commento, è costruito a freddo e aprioristicamente, senza condurre alcun discorso morale, senza alcun rispetto per i problemi di coscienza che coinvolgono, con le varie parti in causa, anche l'umanità tutta. Tutto il resto mi pare di secondaria importanza; mi pare meno importante discutere sulla qualità dei singoli brani, sulle soluzioni di un colore visivamente significativo, di un montaggio aperto e spregiudicato.

È in ogni modo opportuno ricordare che il film comincia e finisce con le medesime immagini, con bombe e con altri ordigni di morte caricati sulle navi, con lo stesso ritmo lento e implacabile, così come, durante l'ultima guerra, lenti e implacabili, col rombo sordo dei motori, gli aerei passavano sulle nostre teste, andavano e ritornavano a ondate successive, sganciando le bombe, col tono spietato della morte. Gli uomini non hanno mai fatto troppo tesoro, purtroppo, degli insegnamenti morali e materiali della storia. *Lontano dal Vietnam* vuole riportare in primo piano, coi mezzi a disposizione di alcuni uomini di cinema e di cultura, il tema della necessità di una civile convivenza, sottolineando quali siano le responsabilità, come la guerra sia da escludere dal novero degli impegni umani, e come la reciproca comprensione e il reciproco rispetto siano alcune delle fonti vere del rinnovamento morale della società in cui viviamo.

GIACOMO GAMBETTI

C'era una volta...

R.: Francesco Rosi - *s.* e *sc.*: Tonino Guerra, Raffaele La Capria, Giuseppe Patroni Griffi, Francesco Rosi - *f.* (Franscope, Technicolor): Pasquale De Santis - *scg.*: Piero Poletto - *c.*: Giulio Coltellacci - *m.*: Piero Piccioni - *mo.*: Jolanda Benvenuti - *int.*: Sophia Loren (Isabella), Omar Sharif (il Principe Ramon), Dolores Del Rio (la Principessa Madre), Georges Wilson (il cuoco francese), Leslie French (Fra' Giuseppe da Copertino), Carlo Pisacane « Capannelle » (una strega), Marina Malfatti (una principessa), Anna Nogara (un'altra principessa), Kathleen St. John, Rosemary Martin, Rita Forzano, Anna Liotti, Carlotta Barilli, Fleur Mombelli, Chris Huerta, Pietro Carloni, Giovanni Tarallo, Renato Pinciroli, Giacomo Furia, Gladys Dawson, Beatrice Greack, Pasquale Di Napoli, Francesco Coppola, Salvatore Ruvo, Vincenzo Danaro, Luciano Di Mauro, Luigi Criscuolo, Francesco Lo Como, Valentino Macchi - *p.*: Carlo Ponti per la C.C. Champion / Les Films Concordia - *o.*: Italia-Francia, 1967 - *d.*: Interfilm (regionale).

A ogni film si è tentati di ripercorrere a ritroso la carriera del regista, per verificare fino a che punto l'opera sia o non sia coerente con tutta l'attività dell'autore. E anche questa di « autore » è una definizione impegnativa e difficile, che implica alcuni fondamentali requisiti a cui non tutti sono in grado di tener fede. Cosa dire, a proposito di *C'era una volta...?* Francesco Rosi, il regista di *C'era una volta...*, nel 1945, da poco compiuti i vent'anni, si appassionò vivamente al mondo dello spettacolo, alla radio, al teatro, al cinema, come attore, soggettista, sceneggiatore direttore di doppiaggio, regista. Ebbe occasioni e capacità per poter fare tirocinio con registi autorevoli e affermati. Fu con Ettore Giannini per *Carosello napoletano*, con Visconti per *La terra trema*, con Antonioni per *I vinti*, lavorò al soggetto e alla sceneggiatura di *Processo alla città* di Zampa, ancora

con Visconti per *Bellissima* e *Senso.* Dal '47 al '54 questa l'attività più importante di Rosi, che nel '50, semiclandestinamente, aveva terminato *Camicie rosse* già (e ufficialmente) di Alessandrini.

Con una esperienza solida e qualificata nel campo dell'indagine sociale, del dibattito delle idee a livello di impegno morale polemicamente vivace, era inevitabile l'arrivo di Rosi alla regia e, direi, il suo esordio con *La sfida*, nel 1957. *I magliari, Salvatore Giuliano, Le mani sulla città,* fino al '64 furono i film successivi, pochi, scelti, coerenti, tutti centrati sui problemi scottanti del mondo italiano meridionale, il disadattamento sociale di uomini non di rado costretti ad emigrare, la miseria, le ingiustizie più macroscopiche là che in altre parti, perché alimentate da un ambiente atavicamente misero, abbandonato, isolato, individualista, deformato dall'ingiustizia e dal dolore. A questo punto sembrò quasi che l'Italia meridionale, l'Italia in genere, non avessero più nulla da dire a Rosi, o che Rosi qui non trovasse più argomenti adatti alle sue corde. Egli comunque incontrò la Spagna, e nel '65 uscì *Il momento della verità,* anche questa una storia di povertà e di disadattamento, ma un poco marginale, e speciale, per così dire, avendo a protagonista un torero, la sua fatica, la sua paura, la sua miseria, la sua terra, toccando nello stesso tempo argomenti e tematiche e personaggi e ambienti lontani da noi — anche se l'uomo è uomo in ogni latitudine — e lontani dalla precedenti opere di Rosi, che non avevano certo esaurito tutti gli aspetti di un mondo morale e sociale, quale quello del nostro sud, così caratterizzato, così ampio e vicino al cuore del regista.

Ora Rosi ha realizzato *C'era una volta...* e c'è di nuovo, nel film, un personaggio spagnolo, una specie di principe del cinque-seicento, nell'Italia meridionale; tuttavia, malgrado l'Italia meridionale e il personaggio spagnolo, il film non è neppure *Il momento della verità,* cioè non è neppure un film di impegno su problemi in sostanza marginali, rispetto a quelli cruciali della Spagna e del mondo di oggi (nel qual senso la Spagna ci tocca come l'Italia, ovviamente), rispetto a quelli vicini a un uomo di spettacolo che era sempre stato teso al dibattito sociale. *C'era una volta...* infatti è una favola: una favola senza fantascienza, proprio come si usava al tempo delle nostre nonne e della nostra infanzia, finita, come si sa, nel 1943. Una favola ambientata nel meridione, con cavalieri mori e cavalieri cristiani a combattere in campo aperto, per gioco e sul serio — sul serio, in sostanza, perché vincitore era soltanto chi non moriva sul campo —, e con fantasia sbrigliata di burle e di pettegolezzi; comunque una favola in piena regola, coi principi e le principesse, i buoni e i cattivi, i santi che volano, le peripezie innumerevoli che non ostacolano le nozze fra il baldo cavaliere e la bella popolana.

Come spiegare il disancoramento dalla realtà di un regista come Rosi, nato al cinema nella realtà e nella concretezza dei fatti e dei personaggi? La storia vera della carriera del regista, qui sommariamente ricordata, può diventare una specie di amara realtà, di leggendaria ma vera realtà da tramandare agli spettatori dei prossimi dieci o venti o trent'anni di cinema? C'era una volta un regista che, partito col realizzare film di grande impegno concreto e morale, avendo riscosso successi e sollevato dibattiti, un bel giorno si dedicò all'evasione e alle belle cartoline illustrate... È lecito

chiedersi, infatti, se *Il momento della verità* e, in misura assai maggiore, *C'era una volta*, costituiscano una parentesi negli interessi e nella personalità artistica di Rosi, o il segno di un suo nuovo indirizzo. Infatti egli realizzò *La sfida* e *Salvatore Giuliano* e anche *I magliari* in tempi certamente meno favorevoli di quelli odierni (e quelli odierni non sono tempi facili, dal punto di vista produttivo) ai film di idee e di polemica sociale.

Mi domando allora perché, mentre tanti realizzano brutti film o — nei migliori dei casi — film inutili, non sapendo dare più di quel che dànno, chi i film aveva mostrato di saperli fare belli e interessanti, come Rosi, ora si occupi degli inutili, se non proprio brutti. *C'era una volta...* è infatti nel complesso soltanto un film agile e divertente, anche se con un intermezzo spurio e sovrabbondante (quello dei ragazzini che ritrovano la botte con la ragazza e poi vendono l'asino al soldato), alcune lungaggini (il cuoco, nella scena del pranzo finale), e perfino un piccolo « messaggio » sociale, un po' mediato e un po' diretto, nelle ultime scene, prima con l'invito alla non-rinuncia e alla non-soggezione, e poi con il pranzo disperato, la fame disperata del popolino e il conseguente, esplicito rimprovero al principe. *C'era una volta...* non lascia traccia, se non in quanto s'è detto, in una fàvola che, oltre e più che nel racconto, è nel ritmo lieto delle invenzioni e nei colori festosi, nella gaiezza di un lieto-fine sempre inequivocabile e certo: meno, invece, nei costumi, che sanno troppo evidentemente di falsità scenica, soprattutto quelli poveri, stracci di maniera ricuciti dai grandi sarti sulle spalle dei « divi »; e meno nella interpretazione, strettamente esibizionistica anche se effervescente in Sophia Loren, quasi del tutto anonima e spenta in Dolores Del Rio e Omar Sharif, efficace ma sprecata in Georges Wilson.

Quello di *C'era una volta...* è, in sostanza, un regista incerto, distratto e forse preoccupato; un regista che tuttora sa raccontare, ma che impiega il proprio talento nel senso sbagliato, della evasione voluta e superficiale, malgrado il successo facile. E vorrei ricordare le responsabilità di un uomo di spettacolo, che deve precorrere e discutere, sul tempo in cui vive, non essere trascinato dalle circostanze, quali esse siano. Come erano all'avanguardia il miglior cinema italiano e il miglior Rosi.

GIACOMO GAMBETTI

I protagonisti

R., s. e *sc.*: Marcello Fondato - *coll.* a *s.* e *sc.*: Ennio Flaiano - *f.* (Techniscope, Technicolor): Marcello Gatti - *scg.*: Piero Poletto - *mo.*: Tatiana Casini Morigi - *int.*: Jean Sorel (Roberto), Sylva Koscina (Nancy), Pamela Tiffin (Gabriella), Gabriele Ferzetti (il Commissario), Lou Castel, Luigi Pistilli, Maurizio Bonuglia, Giovanni Petrucci - *p.*: Ugo Guerra e Elio Scardamaglia per la Italnoleggio Cinematografico - Daiano film - Leone film - *o.*: Italia, 1968 - *d.*: Italnoleggio Cinematografico.

Il profeta

R.: Dino Risi - *s.* e *sc.*: Ettore Scola e Ruggero Maccari - *f.* (Technicolor): Sandro D'Eva - *scg.*: Piero Poletto - *int.*: Vittorio Gassman (Pietro), Ann Margret (Maggie), Liana Orfei (Albertina), Oreste Lionello, Evi Rigano - *p.*: Mario Cecchi Gori per la Fair film - *o.*: Italia, 1968 - *d.*: Titanus.

Cinque persone in vacanza in Sardegna si lasciano coinvolgere in una avventura inconsueta ...ma non trop-

po: l'incontro col bandito latitante, il bandito che la polizia e l'esercito non riescono a catturare e che invece è disposto, dietro versamento di una somma neppure troppo alta, a incontrare i giornalisti, i fotografi, i curiosi. Il film di Marcello Fondato è il racconto di come costoro raggiungono il bandito nel suo rifugio fra le rocce della Barbagia, di una successiva perlustrazione militare, di un colpo di fucile che uno dei cinque spara, un po' per incapacità, un po' per tensione nervosa e un po' per il fascino misterioso del proibito e della violenza, della denuncia alla polizia del nascondiglio del bandito e dei suoi compagni: nello scontro a fuoco rimangono uccisi alcuni soldati e un fuorilegge, e i cinque assurti al rango di « protagonisti » di un clamoroso fatto di cronaca (subito — criticamente — idealizzato e trasfigurato nel notiziario radiofonico che essi stessi ascoltano, mentre sono state ragioni tutt'altro che nobili e generose a spingerli prima al viaggio poi alla denuncia).

Anche il personaggio de *Il profeta* di Risi è un protagonista, direi anzi che i cinque di Fondato e l'eremita del Soratte sono alcuni fra i prototipi dell'odierno modo di essere « protagonisti », in una vita che lascia sempre meno spazio ai valori che contano. L'eremita, anzi, aveva tentato, a suo modo, una rivolta contro la « civiltà dei consumi » e contro l'inserimento forzato nel clima della più esasperata e diffusa burocrazia (burocrazia e conformismo nella casa, nel lavoro, esasperazione della tecnica in ogni momento della vita), ma ne era stato sconfitto, e alla fine ha concluso col sottomettersi alle consuetudini, al sistema, e anzi col cercare di utilizzare, del sistema, le linee e i metodi più utilitaristici e più vantaggiosi.

Su questo piano dunque entrambi i film sono sintomatici di una realtà contemporanea, anche se il significato più valido si ferma su questo piano d'avvio. Marcello Fondato, infatti, sceneggiatore di ampia attività e di qualche film di rilievo, ha realizzato un film carente prima di tutto di struttura narrativa e povero nei dialoghi, pesante nei movimenti, lento a indugiare su compiacimenti. In effetti, dallo spunto iniziale il discorso si sposta sull'ambiente e sul terreno che in Sardegna riescono a nascondere i banditi e a rendere difficile la loro ricerca e la loro cattura; e poi anche sul punto di vista dei fuorilegge, sulla loro psicologia, sul loro cosiddetto « codice d'onore ». Non manca un improbabile e libresco commissario di polizia, un po' simenoniano e un po' germiano, che ai margini controlla ogni movimento dei turisti e alla fine li giudica con una breve occhiata e una frase di disprezzo. Il tutto in forma molto casuale e provvisoria, con schematismo e con frettolosità, anche se con una certa attrattiva spettacolare, che raggiunge il valore e il peso di un giudizio morale appunto alla fine, nel notiziario radiofonico con cui la denuncia, la delazione dei cinque viene implicitamente e indirettamente stigmatizzata, con un giudizio — simile alla conclusione de *La lunga notte del '43*, in un certo senso — secco e inequivocabile.

Il film va avanti, così, per forza d'inerzia, con un tema indubbiamente suggestivo, che fa leva sull'attualità e sul proibito, e che si arricchisce perfino di alcune sovrabbondanti scene amorose, ma non approfondisce nessuno degli argomenti polemici e attuali più scottanti e validi, rimanendo infine sui toni di un compiacimento di carattere puramente tecnico o addirittura paesaggistico. Del resto è sin-

tomatico di un certo frettoloso cinema italiano di oggi affrontare i problemi importanti in apparenza e in superficie e poi correre via, in realtà per trattarne altri più lievi.

Capita anche per *Il profeta*, un film con un'idea, uno spunto vivissimi e direi importanti, un attore come Gassman che va avanti con disinvoltura e brio su linee interpretative che del resto gli si confanno con estrema adattabilità, ma anche un film che dopo la prima mezz'ora si sfascia in sceneggiatura e dialoghi di una mediocrità desolante, in una povertà di invenzione via via più mortificante. La fama arrecata da una trasmissione televisiva costringe uno strano tipo di eremita a scendere di nuovo in città, a Roma, da dove era fuggito alcuni anni prima per protesta contro le convenzioni tradizionali, la mediocre vita dell'impiego, della famiglia, la televisione, il rumore, il traffico. Riaffiorano alcuni suoi vecchi rapporti con quella società a cui era fuggito, un suo debito di tasse non pagate, nuovi legami di carattere sentimentale e di carattere economico: i denari, le donne, il successo, la pubblicità travolgono il protestario, l'ex protestatario, che finisce con l'aprire un ristorante, nel quale la sua rimane una protesta tutta in superficie e in apparenza, che serve soltanto a ricoprire di una patina di pubblicità, ancora una volta, quella che un tempo era stata una scelta genuina.

Risi e Gassman continuano i discorsi in chiave di piacevole commedia che colgono aspetti sintomatici e criticabili della società contemporanea, e soprattutto personaggi, figure-limite del mondo in cui viviamo, riconoscibili anche quando non siano ritagliate sui panni specifici di qualche nome realmente identificato. E sotto questo aspetto il film — anche se stigmatizza con piacevole humour la civiltà dei consumi, i suoi « protagonisti », e anche la protesta effimera dei capelloni e degli hippies — non raggiunge la validità più o meno completa di altri film. È pur vero, in ogni modo, che da parte sua il film ha, in più, il tono e il sapore di una confessione di un regista e di attore della stessa generazione che, almeno sotto certi aspetti, e non senza rendersi conto dei limiti e nello stesso tempo dei vantaggi del caso, hanno infine ceduto al clima del successo e della popolarità al prezzo più facile. Un poco « profeta » è anche Risi, uomo di cultura e d'ingegno, che realizza film popolari e anche troppo, anziché impegnarsi in opere forse più faticose e di più incerto risultato commerciale — anche se non necessariamente di risultato deludente — che tuttavia farebbero forse risaltare la sua personalità nel pieno di qualità soltanto a sprazzi messe in evidenza; un poco « profeta » è anche Gassman, che si accontenta — o si è accontentato finora — troppo velocemente di rapidi momenti di qualità, in cinema e in teatro, rinunciando a quel lavoro in profondità che tocca proprio agli uomini più validi e agli uomini di successo portare avanti, affinché l'esito abbia maggiori probabilità di essere favorevole. Gassman ha dimostrato di essere capace di far ridere anche balbettando, come ne *La grande guerra* e ne *I soliti ignoti,* deformandosi e fabbricando caricature, oltre che di commuovere e di trascinare coi molti suoi personaggi di teatro: non è ancora, in cinema, il Cary Grant o il James Stewart italiano, e in fondo è l'unico nostro attore che potrebbe esserlo. Per non parlare delle tante ipotesi del suo lavoro teatrale a venire.

GIACOMO GAMBETTI

I documentari

Festival dei popoli e documentazione sociale

Il Festival dei Popoli ha mutato volto? Non direi: ha mutato piuttosto etichetta, e ha sostituito, nella propria testata, il film « etnografico e sociologico » con quello di « documentazione sociale ». Nelle parole c'è differenza, naturalmente, come ognuno può rilevare, nella sostanza un po' meno, cioè un po' meno nei risultati e nelle opere presenti al festival. Si è assistito, così, come gli anni scorsi, pressapoco, a film di due tipi, quelli di contestazione sociale e politica e quelli di sola documentazione antropologica. Le « sezioni monografiche », per giunta, con film fuori concorso presentati di pomeriggio, hanno accentuato questo aspetto, dedicando ogni giornata a temi quali « tecniche arcaiche di lavoro », « la ricerca sull'uomo preistorico », « istruttoria sull'assassinio di J.F. Kennedy », « marginalità e integrazione nei processi di immigrazione », « uomo e catastrofi naturali », « aspetti di rifiuto del "sistema" nei giovani degli anni '60 ».

A sua volta, il film di discussione e di contestazione è stato presente in almeno due gruppi: quello dei film direttamente o indirettamente centrati sul Vietnam e sul problema della pace, quello sui problemi della psichiatria e della detenzione dei malati. *Profile of a Peace Parade* di David Loebb Weiss, *Inside North Vietnam: a Personal Report* di Felix Greene, *Sons and Daughters* di Jerry Stoll, per non parlare che dei film in concorso, si segnalano tutti per ricchezza di informazione, precisione di indagine, libertà di tecnica, inequivoca presa di posizione di fronte al problema cruciale degli Stati Uniti nell'attualità contemporanea. Film americani, realizzati per la televisione o comunque fuori dai circuiti commerciali consueti e tradizionali, quelli di Weiss, di Greene e di Stoll, ci mostrano un aspetto del cinema americano che non è né quello di Hollywood, degli Oscar, della MPAA, e nemmeno quello dell'« underground », non di rado tecnicisticamente legata a formule evasive di altro genere, rispetto a quelle ufficiali, ma non meno dannose e superficiali.

Warrendale di Allan King (Canada), *Titicut Follies* di Frederick Wiseman (Stati Uniti), *Psicofestival* di Ennio Lorenzini e *Libertà per guarire*

di Giuliano Tomei (Italia) sono i film sui malati di mente, e fra il sospetto che venga alterato il dato reale di partenza — o involontariamente, come in *Warrendale*, dove evidentemente la presenza della macchina da presa sposta lo stato d'animo e il modo di comportarsi dei ragazzi in osservazione, oppure volontariamente — e il desiderio di dare a tutti i costi gli elementi di un quadro « positivo » e luminoso, per lo meno verso il futuro, il più attendibile e il più interessante è proprio il più crudo, realistico, drammatico, il più sgradevole, cioè *Titicut Follies* (premiato dalla giuria, in un primo tempo proibito al pubblico e riservato soltanto ai critici e agli studiosi, poi presentato agli spettatori irritati e maltrattati in una specie di supplemento di festival, una settimana dopo la conclusione, affinché la manifestazione potesse dichiararsi ufficialmente chiusa). Il regista di *Titicut Follies* che è stato insegnante di diritto criminale e di sociologia, ha esaminato i detenuti di un manicomio giudiziario del Massachusetts nello stesso tempo come uomini e come oggetti, cercando cioè di mantenere la sua macchina da presa lontana dalla partecipazione drammatica e sentimentale, ma centrata invece sulla scoperta minuziosa e attenta, poco per volta, di un mostruoso meccanismo che non lascia più spazio alcuno all'umanità e alla personalità dell'uomo, ma lo soffoca in una umiliazione via via più mortificante e più meschina.

Per il resto (fra i ventitre film in concorso), vale la pena ricordare *Huelga!* di Ralph Mac Grew (Stati Uniti), *Travelling for a Living* di Derrick Knight (Gran Bretagna), *Silent Revolution* di Yves de Laurot (Canada), *Les enfants de Néant* di Michel Brault (Francia), *I battenti* di Gabriele Palmieri, *Il culto delle pietre* di Luigi Di Gianni (Italia). Il primo racconta la storia di uno sciopero che ebbe luogo nel 1965 in California, fra lavoratori agricoli statunitensi e messicani, contro coloro che impedivano ai lavoratori la costituzione di un sindacato, un contratto collettivo e un salario minimo di un dollaro e quaranta cents allora; il secondo di un gruppo di cantanti di canzoni popolari inglesi, per nulla distratti dal successo e dalla popolarità da quella che considerano anche una sorta di missione culturale, tesa a salvare alcuni elementi basilari della musica-folk genuina; *Silent Revolution* ripropone in maniera circostanziale il problema della presa di coscienza dell'uomo di colore nell'odierna civiltà americana; *Les enfants de Néant* porta in primo piano il problema della faticosa trasformazione dell'attività della popolazione di un paesino della Bretagna da agricola a industriale; i due cortometraggi italiani (ma nel complesso la produzione italiana non ha certo brillato, quasi non ci fosse nel nostro paese nulla da « documentare » cinematograficamente, sul piano sociale), riprendono ancora una volta vecchie tradizioni un po' folcloristiche un po' mistico-religiose un po' pagane un po' esibizionistiche dell'Italia meridionale per sottolineare carenze culturali e morali e, appunto, sociali, di più ampia portata. Ma l'angolazione è evidentemente limitata e parziale, anche se il film di Di Gianni, e in particolare quello di Palmieri, vanno molto avanti nella illustrazione e nella denuncia e sono, nel loro ambito, efficacissimi. *Huelga!* è lungo, spesso sovrabbondante e statico, non di rado recitato e adulterato, nella sua vantata genuinità; *Travelling for a Living*, *Silent Revolution*, *Les enfants de Néant* sono tre film di differente peso morale e

ideale, ma di affini risultati di qualità: in tutti l'uomo è seguìto con amore e con cura, i suoi problemi sono visti con sincera partecipazione e col desiderio di migliorarne le condizioni, in una paziente opera di analisi e di testimonianza, che Knight, de Laurot, Brault portano avanti con cura, anche se con non altrettanta capacità di sintesi.

Gli altri film, infine, e non daremo l'elenco dei titoli, restano o alla superficie dei più tradizionali cortometraggi di intrattenimento o relegati in un settore così specialistico per argomento, tecnica, realizzazione, risultati, da risultate utili soltanto a fini puramente didattici e — forse — scientifici. In questo senso il Festival dei Popoli deve ancora, al di là delle formule e delle etichette, scegliere esattamente una propria strada e operare su delle distinzioni e direi delle « utilizzazioni » precise: proprio perché si tratta di una manifestazione con una sua inequivocabile ragion d'essere, una presenza sicura, nel campo del cinema che va sostenuto, quello delle idee e dell'impegno morale.

GIACOMO GAMBETTI

La Giuria del IX Festival dei Popoli di Firenze — composta da Franco Ferrarotti (Italia), presidente, Erich Kuby (Germania occ.), Carlo Livi (Italia), Violette Morin (Francia), Jerzy Pomianowski (Polonia) — ha assegnato i seguenti premi:

PRIMO PREMIO: *Profil of a Peace Parade* di David Loebb Weiss (U.S.A.);

COPPA AGIS: *Silent Revolution* di Yves de Laurot (Canada);

PREMIO PER IL MIGLIOR FILM VOLTO ALLA CONOSCENZA DI ASPETTI DELLA CONDIZIONE UMANA: a) propri di un contesto sociale arcaico o di sopravvivenze arcaiche in un contesto sociale moderno: *Il culto delle pietre* di Luigi Di Gianni (Italia); b) propri di un contesto sociale moderno: *Titicut Follies* di Frederick Wiseman (U.S.A.);

MENZIONI SPECIALI: a) *Undala* di Allison e Marek (U.S.A.); b) *Les enfants de néant* di Michel Brault (Francia); c) *Sons and Daughters* di Jerry Stoll (U.S.A.); d) *The Mulga Seed Ceremony* di Roger Sandall (Australia); e) *Warrendale* di Allan King (Canada).

I « Nastri d'argento » 1968 per i documentari

La rassegna dei « Nastri d'argento » del Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici Italiani per i cortometraggi 1968 — ingiustamente passati sotto silenzio, rispetto ai Nastri per i film a soggetto — ha messo in evidenza alcune delle costanti di cui il cortometraggio italiano, e il documentario in particolare, da anni soffrono. La clandestinità, soprattutto, tanto che per assegnare i premi è indispensabile nominare una giuria ristretta (formata quest'anno da Giambattista Cavallaro, Claudio Bertieri, Giulio Cattivelli, Paola Dessy, Giacomo Gambetti) e raccogliere tutti assieme i film concorrenti in una visione speciale e privata: questa è una caratteristica formale, se si vuole, che si ripercuote tuttavia sulla validità culturale, sociologica, politica di questa importante forma espressiva. E poi il valore, appunto, la qualità e i significati insiti nel cortometraggio italiano, qua-

li sono? Lo stato delle cose è valutato nel senso esatto nella premessa del comunicato della giuria unanime in un senso che ovviamente, per chi qui scrive, è del tutto esatto e opportuno. La giuria ha dunque ritenuto « di dover sottolineare che i film sui quali ha fermato la propria attenzione non costituiscono il fior fiore di una produzione media di livello soddisfacente per novità e interessi: si tratta invece di risultati d'eccezione in un panorama che mantiene i limiti culturali e linguistici già lamentati in altre occasioni ».

Si è in effetti constatato, sulla cinquantina di opere iscritte in concorso, che la grande maggioranza è legata a una mediocrità, a una ovvietà di ispirazione e di risultati assolutamente inadeguate anche ai mezzi di cui produttori e registi dispongono e alle disponibilità potenziali del cortometraggio. I film premiati (miglior cortometraggio *Amen* di Carlo Tuzii « che, con felice libertà e novità di linguaggio, coglie dal vivo, nella loro complessità, modi di vita e conflitti tipici della nostra epoca »; miglior produttore la Reiac Film per *Tokende!* e *Noi siamo l'Africa*, entrambi diretti da Ansano Giannarelli, « valide testimonianze di un attento e appassionato giornalismo cinematografico volto a provocare la corresponsabilità italiana verso l'approfondimento dei problemi del terzo mondo ») si distinguono dagli altri anche perché *non* sono i migliori di un livello medio soddisfacente, ma davvero un'eccezione alla regola. Del resto, su tre attestati di merito a disposizione la giuria ne ha assegnati due soltanto, a Gabriele Palmieri per *I Battenti* e a Paolo Portoghesi e Stefano Roncoroni per *Il linguaggio di Francesco Borromini* (l'attestato per la migliore fotografia a colori è andato a Fots Mestheneos, Gus Coma e Mario Masini per *Amen*, quello per la migliore fotografia in bianco e nero a Vittorio Storaro per *Rapporto segreto*).

Amen offre un ritratto di Londra, oggi, dei fermenti di contestazione e di riproposta che, muovendo dai grandi avvenimenti internazionali, dai problemi della pace, della guerra, della sussistenza, trovano nella città vie di estrinsecazione e di rinnovamento internazionali; il discorso è condotto sempre con grande libertà espressiva e stilistica, costruendo una sintesi complessa e difficile ma non per questo meno efficace. Carlo Tuzii, un regista di vasta esperienza televisiva ma relativamente nuovo al cinema, ha realizzato il film direttamente e liberamente, e la televisione italiana lo presentò nel dicembre scorso quale esempio di un certo modo di intendere il cosiddetto cinema-verità, in un apposito ciclo del sabato del secondo programma. Anche Giannarelli ha realizzato i propri documentari-inchiesta per la sua casa di produzione, e l'uno e l'altro si completano in una coerenza comune, portando avanti le medesime esigenze di una problematica troppo spesso lasciata alle velleità dell'improvvisazione e della superficialità. Meno interessato di Tuzii alle zone creative e linguistiche del cinema, più teso ai valori della discussione ideologica, Giannarelli approfondisce gli aspetti per così dire contenutistici del cinema di documentazione, e ne conferma la legittima cittadinanza, nel rinnovamentoto delle scelte e delle qualità, mentre le generalizzazioni (contano *soltanto* i linguaggi e le « sperimentazioni », contano *soltanto* le cose che si dicono o si tentano di dire) perdono sempre più terreno e ragione d'essere.

Attenta e motivata ricostruzione di una tradizionale manifestazione dell'Italia meridionale, *I Battenti* ha un poco il difetto di ripetere concetti e

scene, di un montaggio non bene ordinato (quasi si trattasse di tre documentari da presentare anche indipendentemente l'uno dall'altro), ma segnala comunque nel suo autore un osservatore appassionato e informato, che dalla cronaca desidera uscire proprio per una ricerca motivata e per un sano indirizzo di rinnovamento. *Il linguaggio di Francesco Borromini*, presentato, come *Amen*, anche alla Mostra di Venezia del cortometraggio 1967, è uno dei più lucidi e dei più conseguenti documentari d'arte degli ultimi tempi. Tecnico e scientificamente preciso, supera la tecnica e l'aridità dei dati specialistici per ricomporre una misura classica dell'autore di cui parla con solenne e nello stesso tempo semplice sicurezza di linee.

Fra gli altri cortometraggi presentati, ricordiamo come occasioni perdute di comporre un ritratto di vero sapore *Piero Gherardi* di Fernando Cerchio, *Zeffirelli e gli adolescenti di Verona* di Umberto Giubilo, *La Tarquinia di Cardarelli* di Francesco De Feo, *Come favolosi fuochi d'artificio* di Lino Del Fra, e in particolare l'impegno tematico e narrativo di *Lucania dentro di noi* di Libero Bizzarri, *La natura inesauribile*, *Alla fine dell'arcobaleno*, *L'isola più lontana* di Mario Carbone, *La congiura* di Mauro Severino, *Banditi in Barbagia* di Giuseppe Ferrara, *Terun* di Luigi Gonzo e Manfredo Manfredi (di tecnica simile ma di risultati inferiori al noto *Ballata per un pezzo da 90*), *L.S.D.* di Romano Scavolini, senza che, purtroppo, i traguardi finali siano compiutamente realizzati, senza che ci si trovi di fronte a una compattezza creativa originale. *Rapporto segreto* di Camillo Bazzoni e *Il giudice* di Luigi Bazzoni sono per parte loro interessanti anche se incompiute prove di cortometraggio narrativo, indicazioni per altro di una via che i due autori dimostrano comunque di voler apprezzare, con pregi, con partecipazione, con sacrifici, e che dovrebbe essere più seguìta, proprio anche per qualificare maggiormente il cortometraggio italiano, così povero di idee, di rinnovamento, di coraggio, per dargli anche quella responsabilità formativa in altri paesi tanto in evidenza e da noi così trascurata.

L'ovvietà degli argomenti trattati, molto spesso, così come la ripetizione e la sciatteria dei commenti musicali e di quelli parlati o la pretenziosità di altri sono alcuni dei difetti più comuni della nostra produzione. Una produzione del resto, come si sa, realizzata apposta per restare clandestina e per far restare in famiglia i milioni dei premi di legge: una legge che, malgrado le attese, non ha risolto i molti problemi del cortometraggio italiano. Dobbiamo accontentarci?

GIACOMO GAMBETTI

Film usciti a Roma dal I°-IX al 31-XII-1967

a cura di ROBERTO CHITI

Ad ogni costo.
Agente 007: si vive solo due volte - v. *You Only Live Twice.*
Amore attraverso i secoli, L' - v. *Le plus vieux métier du monde.*
A piedi nudi nel parco - v. *Barefoot in the Park.*
Arabella.
Assalto finale - v. *The Long Ride Home.*
Assassinio al terzo piano - v. *Games.*
Attentato ai Tre Grandi.
Avventure e gli amori di Miguel Cervantes, Le - v. *Cervantes.*
Avventuriero, L'.
Bara per Ringo, Una - v. *$ 5000 für den Kopf von Johnny R.*
Barbieri di Sicilia, I.
Bella di giorno - v. *Belle de jour.*
Bersaglio mobile.
Blow-Up.
Cannoni di Navarone, I - v. *The Guns of Navarone* (riedizione).
Carovana di fuoco - v. *The War Wagon.*
C'era una volta...
Cina è vicina, La.
Cintura di castità, La.
Cjamango.
Col cuore in gola.
Colpo su colpo - v. *The Naked Runner.*
Cominciò per gioco - v. *The Happening.*
Corpo da amare, Un - v. *Dama Spathi.*
Cul-de-sac.
Cuore matto, matto da legare.
Da uomo a uomo.
Desperado, El.
Dio perdona... io no.
Djurado.
Dolci signore, Le.
Dottor Faustus, Il - v. *Dr. Faustus.*
Due per la strada - v. *Two for the Road.*
2 Rrringos nel Texas.
Due stelle nella polvere - v. *Rough Night in Jericho.*
Due vigili, I.
Edipo Re.
El Dorado.
...E venne la notte - v. *Hurry Sundown.*
Faccia a faccia.
Faccie per l'inferno - v. *P.J.* o *Criss Cross.*
Fai in fretta ad uccidermi... ho freddo.
Fantomas contro Scotland Yard - v. *Fantômas contre Scotland Yard.*
Fathom, bella, intrepida e spia - *Fathom.*
Gangster Story - v. *Bonnie and Clyde.*
Garofano verde, Il - v. *The Trial of Oscar Wilde.*
Giardino delle delizie, Il.
Giorni dell'ira, I.
Goldsnake - Anonima Killers.
Granada, addio!
Guida per l'uomo sposato, Una - v. *A Guide for the Married Man.*
Gungala, la vergine della giungla.
Harem, L'.
Incidente, L' - v. *Accident.*
Indomabile Angelica, L' - v. *Indomptable Angélique.*
Intrighi al Grand Hotel - v. *Hotel.*
Io, due figlie, tre valigie - v. *Oscar.*
Italiano in America, Un.
James Bond 007 - Casino Royale - v *Casino Royale.*
Killer Kid.
Ladro di Parigi, Il - v. *Le voleur.*
Lungo duello, Il - v. *The Long Duel.*
« Luv » vuol dire amore? - v. *Luv.*
Maggiordomo nel Far West, Un - v. *The Adventures of Bullwip Griffin.*
Magnifico Bobo, Il - v. *The Bobo.*

ABBREVIAZIONI: *r.* = regìa; *superv.* = supervisione; *s.* = soggetto; *sc.* = sceneggiatura; *adatt.* = adattamento; *dial.* = dialoghi; *f.* = fotografia; *e.f.s.* = effetti fotografici speciali; *m.* = musica; *scg.* = scenografia; *e.scg.s.* = effetti scenografici speciali; *c.* = costumi; *cor.* = coreografia; *e.s.* = effetti speciali; *mo.* = montaggio; *int.* = interpreti; *p.* = produzione; *p.a.* = produttore associato; *o.* = origine; *d.* = distribuzione.

Le note critiche sono di Ernesto G. Laura

ACCIDENT (L'incidente) — **r.:** Joseph Losey - **d.:** Indief.
Vedere giudizio di Pietro Bianchi a pag. 49 e dati a pag. 64 del n. 6, giugno 1967 (Cannes '67).

AD OGNI COSTO — **r.:** Giuliano Montaldo - **s.:** Mino Roli, Augusto Caminito, Paolo Bianchini - **sc.:** M. Roli, A. Caminito, Marcello Fondato, Marcello Coscia, José Antonio de La Loma - **f.** (Techniscope, Technico-

lor): Antonio Macasoli - **m.**: Ennio Morricone - **scg.**: Juan Antonio Soler, Alberto Boccianti - **mo.**: Nino Baragli, Hilde Petermann - **int.**: Edward G. Robinson (prof. James Anders), Janet Leigh (Mary Ann), Robert Hoffman (Jean Paul Audry), Adolfo Celi (Mark Milford), Klaus Kinski (Erich Weiss), Georges Rigaud (Gregg), Riccardo Cucciolla (Agostino), Jussara (Setuaka), Miguel S. Del Castillo, Luciana Angiolillo, Valentino Macchi - **p.**: Harry Colombo, Giorgio Papi per la Jolly Film / Coral Producciones / Constantin Film - o.: Italia-Spagna-Germania Occ. 1967 - **d.**: Unidis (reg.).

ADVENTURES OF BULLWIP GRIFFIN, The (Un maggiordomo nel Far West) — **r.**: James Neilson - **r. 2ª unità**: Art Vitarelli - **s.**: dal romanzo « By the Great Horn Spoon » di Sid Fleischman - sc.: Lowell S. Hawley - **f.** (Technicolor): Edward Colman - **m.**: George Bruns - **scg.**: Carroll Clark, John B. Mansbridge - **mo.**: Marsh Hendry - **int.**: Roddy McDowall (Bullwhip Griffin), Bryan Russell (Jack Flagg), Suzanne Pleshette (Arabella Flagg), Karl Malden (giudice Higgins), Harry Guardino (Sam Trimble), Richard Haydn (Quentin Bartlett), Mike Mazurki (Mountain Ox), Hermione Baddeley (miss Irene Chesney), Liam Redmond (capitano Swain), Cecil Kellaway (Pemberton), Joby Baker (il capo bandito), Alan Carney (Joe Turner), Parley Baer (capo carnefice), Arthur Hunnicut (arbitro), Pedro Gonzalez (bandito), Dub Taylor, Dave Willock - **p.**: Walt Disney, Bill Anderson e Louis Debney per la Walt Disney Prod. - **o.**: U.S.A., 1965 - **d.**: Rank.

...A PATY JEZDEC JE STRACH (Il quinto cavaliere è la paura) — **r.**: Zbyněk Brynych - **s.**: dal romanzo omonimo di Hany Bělohradska - **sc.**: H.Bělohradska, Z. Brynych, Vera Kalabová, Radovan Kalina - **f.**: Jan Kalis - **m.**: Jiří Sternwald - **scg.**: Milan Nejedly, Jiří Hlupy - **c.**: Ester Krumbaková - **mo.**: Miroslav Hajek, Vilma Binterová - **int.**: Miroslav Machaček (dottor Braun), Olga Scheinpflugová (l'anziana professoressa di musica), Zdenka Prochazková (Vesela), Jiřina Adamira (signora Vesely), Josef Vinklar (Fanta), Ilja Prachar (Sidlak), Jana Pracharová (Sidlakova), Jiří Vrstala (commissario), Tomas Hadl (Honzik), Eva Svobodová (domestica), Slavka Budinová (Wienerová), Karel Novaček (Panek), Cestmir Randa (dott. Wiener), Alexandra Mysková (cantante), Iva Janzurová (Anička), Jana Brezková (la signora del bar), Růžena Preislerová (Löwyová), František Chocholaty (barman), Jiří Ostermann, Stěpánka Cittová, Ota Sattler, Helena Ruzičková, Ivo Gübel, Anny Freyová, Arnošt Vrana, Lida Matoušková, Zdeněk Hodr, Bohuslav Hodek, Ladislav Potmesil, Hana Pejšková, Eva Rohanová, Karel Smid, Roman Hemala, Milan Mach, Mirko Musil, Jiří Pleskot - **p.**: Film Studio Barrandov - **o.**: Cecoslovacchia, 1964 - **d.**: Rank.

Vedere giudizio di Claudio Bertieri a pag. 41 del n. 3, marzo 1966 (III Festival del Film sulla Resistenza di Cuneo).

ARABELLA — **r.**: Mauro Bolognini - **s.**: Adriano Baracco - **sc.**: Brunello Rondi e Giorgio Arlorio - **f.** (Eastmancolor): Ennio Guarnieri - **m.**: Ennio Morricone - **scg.**: Alberto Boccianti - **c.**: Piero Tosi - **mo.**: Eraldo Da Roma - **int.**: Virna Lisi (Arabella), James Fox (Giorgio), Margaret Rutherford (Donna Ilaria Ildebranda Maria principessa Danesi), Antonio Casagrande (Filiberto), Terry-Thomas (il direttore dell'albergo / il generale britannico / il Duca), Paola Borboni (la duchessa), Giancarlo Giannini (Saverio), Milena Vukotic (Graziella), Esmeralda Ruspoli, Valentino Macchi, Renato Romano, Renato Chiantoni, Giuseppe Addobbati - **p.**: Maleno Malenotti per la Cram Film - **o.**: Italia, 1967 - **d.**: Interfilm (reg.).

ATTENTATO AI TRE GRANDI — **r.**, **s.** e **sc.**: Umberto Lenzi - **f.** (Techniscope, Technicolor): Carlo Carlini - **m.**: Angelo Francesco Lava-

gnino - **scg.**: Nicola Tamburro - **mo.**: Eugenio Alabiso - **int.**: Ken Clark (Schooller), Horst (Wolf), Jeanne Valerie (Faddja), Carlo Hintermann (Kuber), Gianni Rizzo (Perrier), Franco Fantasia (Dalio), Howard Ross, Fabienne Dali, Tom Felleghi, John Stacy, Ivan Scratuglia - **p.**: P.E.A. / Constantin / Les Films Ege - **o.**: Italia-Germania Occ.-Francia 1967 - **d.**: regionale.

AVVENTURIERO, L' — **r.**: Terence Young - **s.**: dal romanzo « The Rover » di Joseph Conrad - **sc.**: Luciano Vincenzoni e Joe Eisinger - **f.** (Eastmancolor): Leonida Barboni - **m.**: Ennio Morricone - **scg.**: Gianni Polidori - **c.**: Vaniero Colasanti - **mo.**: Giancarlo Cappelli - **int.**: Anthony Quinn (Peyrol), Rossana Schiaffino (Arlette), Richard Johnson (Real), Rita Hayworth (Caterina), Ivo Garrani (Scevola), Anthony Dawson, Luciano Rossi, Mino Doro, Giulio Marchetti, Paola Rossalino, Franco Giornelli, Gianni di Benedetto, Rita Klein, Mirko Valentin, Franco Fantasia - **p.**: Alfredo Bini per la Arco Film - **o.**: Italia, 1967 - **d.**: Cidif (reg.).

BARBIERI DI SICILIA, I — **r.**: Marcello Ciorciolini - **s. e sc.**: Marcello Ciorciolini, Dino Verde, Roberto Gianviti - **f.** (Eastmancolor): Tino Santoni - **scg.**: Ennio Michettoni - **m.**: Piero Umiliani - **mo.**: Giuliana Attenni - **int.**: Franco Franchi (Franco), Ciccio Ingrassia (Ciccio), Daniela Giordano (Rosina), Jean Valmont (Stefano), Carlo Hintermann (col. Von Kraus), Georgia Moll (Helga, sua moglie), Pedro Sanchez [Ignazio Spalla], Enzo Andronico, Adriana Facchetti, Franco Pesce, Mario Maranzana, Brizio Montinaro - **p.**: Leo Cevenini e Vittorio Martino per la Flora film - **o.**: Italia, 1967 - **d.**: Variety film.

BAREFOOT IN THE PARK (A piedi nudi nel parco) — **r.**: Gene Saks - **s. e sc.**: Neil Simon, dalla sua commedia - **f.** (Technicolor): Joseph La Shelle - **scg.**: Hal Pereira e Walter Tyler - **mo.**: Neal Hefti - mo.: William A. Lyon - **int.**: Jane Fonda (Corie Bratter), Robert Redford (Paul Bratter), Charles Boyer (Victor Velasco), Mildred Natwick (signora Ethel Banks, madre di Corie), Herbert Edelman (l'uomo del telefono), James Stone (l'uomo dei pacchi), Ted Hartley (Frank), Mabel Albertson (zia Harriet), Fritz Feld (proprietario del ristorante) - **p.**: Hal Wallis, Paul Nathan e Neil Simon per la Paramount - **o.**: U.S.A., 1967 - **d.**: Paramount.

BELLE DE JOUR (Bella di giorno) — **r.**: Luis Buñuel.

Vedere giudizio di Mario Verdone a pagg. 1 e 17 e dati a pag. 25 del n. 1-2, gennaio-febbraio 1968 (Venezia '67).

BERSAGLIO MOBILE — **r.**: Sergio Corbucci - **s.**: Massimo Patrizi - sc.: Massimo Patrizi, Franco Rossetti, Sergio Corbucci - **f.** (Eastmancolor): Ajace Parolin - **scg.**: Riccardo Dominici - **m.**: Ivan Vandor - **mo.**: Alberto Gallitti - **int.**: Ty Hardin (Jason), Michael Rennie (Clark), Paola Pitagora (Greta), Graziella Granata (Rumba), Vittorio Caprioli (Billy), Gordon Mitchell (Albanese), Vassilij Karamesinis, Hum Silvers, James Clay, Giulio Coltellacci, Nando Poggi, Erik Shippers, Valentino Macchi - **p.**: Rizzoli film - **o.**: Italia, 1967 - **d.**: Cineriz.

BLOW-UP (Blow-Up) — **r.**: Michelangelo Antonioni.

Vedere giudizio di Pietro Bianchi a pag. 54 e dati a pag. 64 del n. 6, giugno 1967 (Cannes '67) e articolo di Fernaldo Di Giammatteo a pag. 120 del n. 1-2, gennaio-febbraio 1968.

BOBO, The (Il magnifico Bobo) — **r.**: Robert Parrish - **s.**: dalla commedia omonima e dal romanzo « Olimpia » di Burt Cole - **sc.**: David R. Schwartz - **f.** (Technicolor): Gerry Turpin - **scg.**: Don Ashton e Elven

Webb - **m.**: Francis Lai - **mo.**: John Jympson - **int.**: Peter Sellers (Juan Bautista), Britt Ekland (Olimpia Segura), Rossano Brazzi (Carlos Matabosch), Adolfo Celi (Francisco Carbonell), Hattie Jacques (Trinity Martinez), Ferdy Mayne (Silvestre Flores), Kenneth Griffith (Pepe Gamazo), Alfredo Lettieri (Eugenio Gomez), John Wells (Maggiore Pompadour), Marne Maitland (Luis Castillo), La Chana e Los Tarantos della Flamenco Company - **p.**: Elliott Kastner, Jerry Gershwin e David R. Schwartz per la Gina Film - **o.**: Gran Bretagna, 1967 - **d.**: Warner Bros.

BONNIE AND CLYDE (Gangster Story) — **r.**: Arthur Penn.
Vedere recensione di E.G. Laura e dati in questo numero.

CASINO ROYALE (James Bond 007-Casino Royale) — **r.**: John Huston, Ken Hughes, Val Guest, Robert Parrish, Joe McGrath - **r. 2ª unità**: Richard Talmadge (Bambù), Anthony Squire - **s.**: dal romanzo di Ian Fleming - **sc.**: Wolf Mankowitz, John Law, Michael Sayers - **f.** (Panavision, Technicolor): Jack Hildyard - **f. aggiunta**: John Wilcox, Nicolas Roeg - **m.**: Burt Bacharach - **scg.**: Michael Stringer, John Howell, Ivor Beddoes, Lionel Couch - **e.s.**: Cliff Richardson, Roy Whybrow - **cor.**: Tutte Lemkow - **mo.**: Bill Lenny - **int.**: David Niven (sir James Bond), Peter Sellers (Evelyn Tremble), Ursula Andress (Vesper Lynd), Orson Welles (Le Chiffre), Joanna Pettet (Mata Bond), Daliah Lavi (The Detainer-007), Deborah Kerr (agente Mimi), Woody Allen (Jimmy Bond), William Holden (Ransome), Charles Boyer (Le Grand), John Huston (« M »), Kurt Kasznar (Smernov), Terence Cooper (Cooper), Barbara Bouchet (Miss Moneypenny), Angela Scoular (Buttercup), Tracey Crisp (Heather), Elaine Taylor (Peg), Gabriella Licudi (Eliza), Jacky Bisset (Miss Goodthinghs), Alexandra Bastedo (Meg), Anna Quayle (Frau Hoffner), Derek Nimmo (Hadley), George Raft (se stesso), Jean-Paul Belmondo (il legionario francese), Ronnie Corbett (Polo), Colin Gordon (direttore del Casinò), Stirling Moss (pilota), Bernard Cribbins (tassista), Duncan Macrae (ispettore Mathis), Geoffrey Bayldon (« Q »), John Wells (assistente di « Q »), Graham Stark (cassiere), Chic Murray (Chic), Jonathan Routh (John), Peter O'Toole (uno zampognaro), Percy Herbert (altro zampognaro), Tracy Reed, John Bluthal, Richard Wattis, Vladek Sheybal, Penny Riley, Jeanne Roland - **p.**: Charles K. Feldman, Jerry Bresler, John Dark per la Famous Artists - **o.**: Gran Bretagna, 1967 - **d.**: Columbia-Ceiad.

L'« epica » vicenda della guerra fra produttori per i diritti dei romanzi dello scomparso Fleming ha portato, come era da tempo annunciato, a questo Casino Royale *(ma perché quella « e » finale che rende maccheronico il francese?) costato miliardi e giocato tutto in chiave satirica rispetto alla serie concorrente interpretata da Sean Connery. Del romanzo di Fleming resta ben poco, in una girandola di episodi tutti sopra le righe, alcuni gustosi, altri banalmente farseschi. Non avendo il coraggio di contrapporre a Connery un altro mito divistico e d'altra parte non potendo sfruttare altri romanzi oltre questo, il produttore Feldman si è trovato con ogni probabilità quasi obbligato a realizzare un film « diverso ». Il risultato, malgrado la presenza di un « cast » di rispetto e di alcuni registi di prestigio, è inferiore all'attesa. Tuttavia, come non apprezzare l'episodio introduttivo firmato (e interpretato, nella parte di « M ») da Huston, con un delizioso David Niven che interpreta con divertita ironia un sir James Bond in ritiro, dedito alle gioie d'una tranquilla esistenza da ricco gentiluomo di campagna? Né è da sottovalutare la carica di comicità turbolenta, fra Mack Sennett e Richard Lester, dell'episodio finale, con la messa a soqquadro della casa da gioco, prima, e del covo di « Jimmy » Bond, dopo. (*E.G.L.*)*

C'ERA UNA VOLTA... — **r.:** Francesco Rosi.

Vedere giudizio di Giacomo Gambetti e dati in questo numero.

CERVANTES (Le avventure e gli amori di Miguel Cervantes) — **r.:** Vincent Sherman - **r. 2ª unità:** Isidoro Ferri e Pierre Giuseppe Sciumé - **s.:** dal romanzo di Bruno Frank - **sc.:** Enrique Llovet e Enrico Bomba - **f.** (Supertotalvision, Eastmancolor): Edmond Richard - **scg.:** Enrique Alarcon e Luciano De Nardi - **c.:** Luis Arguello - **m.:** Jean Ledrut - **mo.:** Margarita Ochoa - **int.:** Horst Buchholtz (Miguel Cervantes), Gina Lollobrigida (Giulia), Josè Ferrer (gen. Assan), Louis Jourdan (Cardinale Acquaviva), Francisco Rabal (Rodrigo), Fernando Rey (Felipe II), Soledad Mirandá, Lewis Jordan, Maurice De Canonge, José Jaspe, Antonio Casas, Angel del Pòzo, Ricardo Palacios, Claudine Dalmas, José Nieto, Enzo Curcio, Gaudenzio Di Pietro, Andres Mejuto - **p.:** Pier Luigi Torri e Alexander Salkind per Protor film / Prisma film / Procinex - **o.:** Spagna-Italia-Francia, 1967 - **d.:** regionale.

CINA E' VICINA, La — **r.:** Marco Bellocchio.

Vedere giudizio di Mario Verdone a pag. 12 e dati a pag. 24 del n. 1-2, gennaio-febbraio 1968 (Venezia '67).

CINTURA DI CASTITA', La — **r.:** Pasquale Festa Campanile - **s.:** Ugo Liberatore - **sc.:** Luigi Magni e Larry Gelbart - **f.** (Eastmancolor): Carlo De Palma - **scg.:** Piero Poletto - **c.:** Danilo Donati - **m.:** Riz Ortolani - **mo.:** Gabrio Astori - **int.:** Tony Curtis (Guerrando), Monica Vitti (Boccadoro), Nino Castelnuovo (Marculfo), Hugh Grififth (Ibn-el-Rascid), John Richardson (Dragone), Ivo Garrani (duca Pandolfo), Francesco Mulè, Franco Sportelli, Umberto Raho, Leopoldo Trieste, Gabriella Giorgelli - **p.:** Francesco Mazzei per la Julia film - **o.:** Italia, 1967 - **d.:** Titanus.

CJAMANGO — **r.:** Edward G. Muller [Edoardo Mulargia] - **s.** e **sc.:** Glenn Vincent Davis - **f.** (Techniscope, Technicolor): Vitaliano Natalucci - **scg.:** Alfredo Montori - **m.:** Felice Di Stefano - **mo.:** Enzo Alabiso - **int.:** Sean Todd (Cjamango), Mickey Hargitay (Clinton), Hélène Chanel (Perla), Livio Lorenzon (Pablo), Pedro Sanchez [Ignazio Spalla], Bill Jackson, Nino Musco, Piero Lulli (El Tigre), Giusva (il piccolo Manuel), Giorgio Sabbatini, Fred Coplan - **p.:** Vincenzo Musolino per la Cio Film - Intercontinental Prod. - **o.:** Italia, 1967 - **d.:** regionale.

COL CUORE IN GOLA — **r.:** Tinto Brass.

Vedere dati a pag. 26 del n. 1-2 (gennaio-febbraio 1968 - Mostra di Venezia '67).

COOL-HAND LUKE (Nick Mano Fredda) — **r.:** Stuart Rosenberg - **s.:** dal romanzo di Don Pearce - **sc.:** Donn Pearce e Frank R. Pierson - **f.** (Panavision, Technicolor): Conrad Hall - **m.:** Lalo Schifrin - **scg.:** Cary Odell - **mo.:** Sam O'Steen - **int.:** Paul Newman (Nick Jackson), George Kennedy (Dragline), J.D. Cannon (Red), Lou Antonio (Koko), Robert Drivas (Loudmouth Steve), Strother Martin (capitano), Jo Van Fleet (Arletta), Clifton James (Carr), Morgan Woodward (Godfrey), Luke Askew (Paul), Marc Cavell (Rabbitt), Joy Harmon (la ragazza), Richard Davalos (Dick), Robert Donner (Shorty), Warren Finnerty (il tatuato), Dennis Hopper (Babalugats), John McLiam (Kean), Wayne Rogers (il giocatore), Dean Stanton (il vagabondo), Charles Tyner (Higgins), Ralph Waite (Alibi), Anthony Zerbe (Dog Boy), Buck Kartalian (Dinamite), Jim Gammon (il sonnacchioso), Joe Don Baker (il fissato), Donn Pearce (il marinaio), Norman Goodwins (il biondino stupido), Charles Hicks (il capo), John Pearce (John senior), Eddie Rosson (John

junior), Rance Howard (sceriffo), Rush Williams (poliziotto di guardia), Robert Luster (Jabo), James Bradley jr. e Cyril Robinson (i ragazzi negri), James Jeter - **p.**: Gordon Carroll e Carter De Haven jr. per la Jalem - **o.**: U.S.A., 1967 - **d.**: Warner Bros.

COPLAN III (Moresque, obiettivo allucinante) — **r.**: Robert Hampton [Riccardo Freda] - **s.**: dal romanzo di Paul Kenny « Coplan fait peau neuve » - **sc.**: Bertrand Tavernier - **f.** (Techniscope, Technicolor): Paul Solignac e Juan Gelpi - **m.**: Jacques Lacome - **mo.**: Claude Gros, Teresa Alcocer, Vincenzo Tomassi - **int.**: Lang Jeffries (Coplan), Sabine Sun, Luciana Gilli, Sylvia Solar, Lee Burton [Guido Lollobrigida], Osvaldo Genazzani, José Maria Caffarel, Guy Marly, Robert Party, Franco Oliveras - **p.**: Comptoir Français du Film Prod. / Fida Cinematografica / P.C. Balcazar - **o.**: Francia-Italia-Spagna, 1967.

COUNTERPOINT, The (Sinfonia di guerra) — **r.**: Ralph Nelson - **s.**: dal romanzo « The General » di Alan Sillitoe - **sc.**: James Lee e Joel Oliansky - **f.** (Techniscope, Technicolor): Russell Metty - **m.**: Bronislav Kaper - **scg.**: Alexander Golitzen, Carl Anderson - **mo.**: Howard G. Epstein - **int.**: Charlton Heston (Evans), Maximilian Schell (gen. Schiller), Kathryn Hays (Annabelle), Leslie Nielsen (Victor), Anton Driffing (Arndt), Linden Chiles, Pete Masterson, Curt Löwens, Neva Petterson, Cyril Delevanti, Gregory Morton, Parley Baer, Ed Peck - **p.**: Dick Berg per l'Universal - **o.**: U.S.A., 1967 - **d.**: Universal.

CUL-DE-SAC (Cul de sac) — **r.**: Roman Polanski - **d.**: Columbia-Ceiad.

Vedere giudizio di Dario Zanelli a pag. 80 e i dati a pag. 35 del n. 9-10, settembre-ottobre 1966 (Festival di Berlino e Informativa di Venezia).

CUORE MATTO, MATTO DA LEGARE — **r.**: Mario Amendola - **s. e sc.**: Mario Amendola, Bruno Corbucci - **f.**: Sandro D'Eva - **m.**: Willy Brezza - **scg.**: Amedeo Mellone - **mo.**: Sergio Montanari - **int.**: Little Tony (Tony), Eleonora Brown (Carla), Ferruccio Amendola (Sandro), Lucio Flauto (Marco), Maria Pia Casilio (Erminia), Fidel Gonzales, Ignazio Leone, Rossella Bergamonti, Anna Campori, Alfredo Marchetti, Fajda Nichols, Alfredo Rizzo, Nino Scardina, Elsa Vazzoler, Paola Natale, Renato Montalbano, Alberto Sorrentino - **p.**: Italo Zingarelli per la West Film - **o.**: Italia, 1967 - **d.**: Delta (regionale).

DAMA SPATHI (Un corpo da amare) — **r.**: George Skalenakis - **s. e sc.**: Gianis Giottis - **f.**: Andreas Anastassatos - **m.**: Yannis Markopoulos - int.: Elena Nathanael, Spyros Focas, Theo Roubanis, Despo Diamantidu, Dimos Starenios, Ar Maliagros, Margarita Gerardu, S. Vazirki - **p.**: Th. A. Damaskinos e V.G. Michaelides per la Transit Film - **o.**: Grecia, 1966 - **d.**: regionale.

DA UOMO A UOMO — **r.**: Giulio Petroni - **s. e sc.**: Luciano Vincenzoni - **f.** (Techniscope, Technicolor): Carlo Carlini - **m.**: Ennio Morricone - **scg.**: Franco Bottari e Rosa Sansone - **c.**: Luciano Sagoni - **mo.**: Eraldo Da Roma - **int.**: Lee Van Cleef (Ryan), John Phillip Law (Bill), Luigi Pistilli, Anthony Dawson [Antonio Margheriti], José Torres, Felicita Fanny, Mario Brega, Ignazio Leone, Archie Savage, Elena Hall, Carlo Pisacane, Nino Vingelli, Puppo Romano, Giovanni Petrucci, Franco Balducci, Natale Nazareno, Guglielmo Spoletini - p.: Alfonso Sansone & Henryk Chroscicki per la P.E.C. - **o.**: Italia, 1967 - **d.**: Titanus.

DESPERADO, El — **r.**: Franco Rossetti - **s.**: Ugo Guerra e Franco

Rossetti - **sc.**: U. Guerra, F. Rossetti, Vincenzo Cerami - **f.** (Techniscope, Technicolor): Angelo Filippini - **m.**: Gianni Ferrio - **scg.**: Giorgio Giovannini - **mo.**: Antonietta Zita - **int.**: Andrea Giordana (Steve), Rosemarie Dexter (Katy), Dana Ghia (Lucy), Piero Lulli (Sam), Franco Giornelli (Asher), Aldo Berti (Gionata), Giovanni Petrucci (Rico), John Bartha (Wallace), Andrea Scotti, Pino Polidori, Dino Strano, Claudio Trionfi, Antonio Cantafora - **p.**: Ugo Guerra e Elio Scardamaglia per la Daiano Film-Leone Film - **o.**: Italia, 1967 - **d.**: Interfilm (regionale).

DIO PERDONA... IO NO! — **r.**, **s.** e **sc.**: Giuseppe Colizzi, da un suo romanzo - **f.** (Techniscope, Technicolor): Alfio Contini - **m.**: Angel Oliver Pina - **scg.**: Luis Vazquez e Gastone Corsetti - **c.**: Marilù Carteny - **mo.**: Sergio Montanari - **e.s.**: Cataldo Galliano e Alfredo Segoviano - **int.**: Terence Hill [Mario Girotti] (Wild Doc), Frank Wolff (Bill St. Antonio), Bud Spencer [Carlo Pederzoli] (Earp Hargitay), Gina Rovere (Rose), José Manuel Martin (Bud), Tito Garcia, Paco Sanz, Giovanna Lenzi, José Canalejas, Bruno Arié, Remo Capitani, Roberto Alessandri, Rufino Ingles, Luis Bar Boo, Arturo Fuento, Giancarlo Bastianoni - **p.**: Enzo D'Ambrosio per la Crono Cinematografica / P.E.F.S.A. (Prod. Exhibidores) - **o.**: Italia-Spagna, 1967 - **d.**: P.A.C. (regionale).

DIRTY DOZEN, The (Quella sporca dozzina) — **r.**: Robert Aldrich **s.**: dal romanzo di E.M. Nathanson - **sc.**: Nunnally Johnson e Lukas Heller - **f.** (70 mm. Widescreen, Metrocolor): Edward Scaife - **m.**: Frank De Vol - **scg.**: W.E. Hutchinson - **e.s.**: Cliff Richardson - **mo.**: Michael Luciano - **int.**: Lee Marvin (magg. Reisman), Ernest Borgnine (gen. Worden), Charles Bronson (Joseph Wladislaw), John Cassavetes (Victor Franko), Richard Jaeckel (serg. Bowren), Robert Ryan (col. Everett Dasher-Breed), Telly Savalas (Archer Maggott), Donald Sutherland (Vernon Pinkley), George Kennedy (magg. Max Armbruster), Jim Brown (Robert Jefferson), Trini Lopez (Pedro Jimenez), Ralph Meeker (capitano Stuart Kinder), Clint Walker (Samson Posey), Robert Webber (gen. Denton), Tom Busby (Milo Vladek), Ben Carruthers (Glenn Gilpin), Stuart Cooper (Roscoe Lever), Robert Phillips (Morgan), Colin Maitland (Seth Sawyer), Al Mancini (Tassos Bravos), George Roubicek (Gardner), Tick Wilson (aiutante del gen. Worden), Dora Reisser (la ragazza tedesca) - **p.**: Kenneth Hyman e Raymond Anzarut per la M.K.H. Productions / M.G.M. - **o.**: U.S.A.-Gran Bretagna, 1967 - **d.**: M.G.M.

DJURADO — **r.**: Gianni Narzisi - **s.** e **sc.**: G. Narzisi, William Azzella, Federico de Urrutia - **f.** (Pancrorama, Eastmancolor): Miguel Mila - **m.**: Gianni Ferrio - **scg.**: Rosa Sansone - **mo.**: Eugenio Alabiso - **int.**: Montgomery Clark [Dante Posani] (Djurado), Scilla Gabel (Barbara), Luis Induni (Tuncan), Margaret Lee, Mary Jordan, Isarco Ravaioli, Goyo Lebrero, Peter Adamov, Mirella Panfili - **p.**: Studio T / Cooperativa Cinematografica Astro - **o.**: Italia-Spagna, 1966 - **d.**: Indipendenti Regionali.

DR. FAUSTUS (Il dottor Faustus) — **r.**: Richard Burton e Nevill Coghill.

Vedere recensione di Ernesto G. Laura e dati in questo numero.

DOLCI SIGNORE, Le — **r.**: Luigi Zampa - **s.** e **sc.**: Ruggero Maccari ed Ettore Scola - **f.** (Eastmancolor): Ennio Guarnieri - **scg.**: Maurizio Chiari - **m.**: Armando Trovajoli - **mo.**: Nino Baragli - **int.**: Ursula Andress (Anna), Virna Lisi (Luisa), Marisa Mell (Paola), Claudine

Auger (Esmeralda), Brett Halsey (Carlo, marito di Anna), Jean-Pierre Cassel (Aldo, marito di Luisa), Frank Wolff (Cesare, marito di Paola), Marco Guglielmi (Berto, marito di Esmeralda), Mario Adorf (il vigile), Lando Buzzanca (il « mondano »), Vittorio Caprioli (il brigadiere), Franco Fabrizi (Sandro), Luciano Salce (il neurologo), Lia Zoppelli (madre di Luisa), Margherita Guzzinati (Matilde), Nello Pazzafini (il « gorilla »), Ivan Scratuglia - **p.**: Gianni Hecht-Lucari per la Documento film - **o.**: Italia, 1967 - **d.**: Paramount.

$ 5000 FÜR DEN KOPF VON JONNY R. / UNA TUMBA PARA JOHNNY RINGO (Una bara per Ringo) — **r.**: José Luis Madrid - **s.**: Carson Wiley - **sc.**: Ladislas Fodor e Paul Jarrico - **f.** (Cinemascope, Technicolor): Julio Perez de Rozas - **m.**: Federico Martinez Tudò, Heino Gaze, Ralf Wolter - **scg.**: Andreas Vallve - **c.**: Lloren - **mo.**: Walter Wischniewsky - **int.**: Lex Barker, Joachim Fuchsberger, Marianne Koch, Ralf Wolter, Barbara Bold, Sieghardt Rupp, Cesar Ojinaga, Isidro Novellas, Monserrat Forta - **p.**: CCC / Tilma - **o.**: Germania Occi.-Spagna, 1966 - **d.**: Indief.

DON'T MAKE WAVES (Piano, piano, non t'agitare) — **r.**: Alexander Mackendrick - **s.**: dal romanzo « Muscle Beach » di Ira Wallach - **sc.**: Ira Wallach, George Kirgo - **adat.**: Maurice Richlin - **f.** (Panavision, Metrocolor): Philip H. Lathrop - **m.**: Vic Mizzy - **scg.**: George W. Davis, Edward Carfagno - **mo.**: Rita Roland, Thomas Stanford - **int.**: Tony Curtis (Carlo Cofield), Claudia Cardinale (Laura Califatti), Robert Webber (Rod Prescott), Joanna Barnes (Diane Prescott), Sharon Tate (Malibu), David Draper (Harry Hollard), Mort Sahl (Sam Lingonberry), Dub Taylor (elettricista), Ann Elder (Millie Gunder), Chester Yorton (Ted Gunder), Reg Lewis (il mostro), Marc London (Fred Barker), Douglas Henderson (Henderson), Sarah Selby (Ethyl), Mary Grace Canfield (cucitrice), Julie Payne (Helen), Holly Haze (Myrna), Edgar Bergen (Madame Lavinia), Paul Barselow (pilota), Eduardo Tirella (decoratore), Jim Backus (lui stesso), George Tyne, David Fresco, Gil Green - **p.**: John Calley, Martin Ransohoff, Julian Bercovici per la Filmways-Reynard - **o.**: U.S.A., 1967 - **d.**: M.G.M.

2 RRRINGOS NEL TEXAS — **r.**: Marino Girolami - **s.**: Amedeo Sollazzo, Roberto Gianviti, Marino Girolami - **sc.**: A. Sollazzo, R. Gianviti - **f.** (Techniscope, Technicolor): Mario Fioretti - **m.**: Carlo Savina - **scg.**: Giorgio Desideri - **mo.**: Antonietta Zita - **int.**: Franco Franchi (Franco Caterina), Ciccio Ingrassia (Ciccio Stevens), Enio Girolami (Bruce), Hélène Chanel (Sentenza Jane), Gloria Paul (Evelyn La Buona), Livio Lorenzon (capitano nordista), Silvio Bagolini (Will il barman), Ignazio Balsamo (il giocatore), Gina Mascetti (grossa dama al ballo), Mirella Panfili, Rossella Bergamonti, Enzo Andronico, Adriano Uriani, Walter Marchetti, Guglielmo Bogliani - **p.**: Circus-Fono Roma - **o.**: Italia, 1967 - **d.**: Rank.

DUE VIGILI, I — **r.**: Giuseppe Orlandini - **s.**: Giorgio Bianchi - **sc.**: Roberto Gianviti - **f.** (Techniscope, Technicolor): Benito Frattari - **m.**: Carlo Rustichelli - scg.: Carlo Gervasi - **mo.**: Enzo Micarelli - **int.**: Franco Franchi (Francesco Lo Cascio), Ciccio Ingrassia (Merendina), Umberto D'Orsi (capitano dei vigili), Luciana Scalise (Carmelina, fidanzata di Francesco), Rosita Pisano (moglie di Merendina), Franco Giacobini (autista N.U.), Valentino Macchi (Giuseppe, maggiordomo dell'onorevole), Britt Garland (Valeria), Mario Frera, Dada Gallotti, Vincenzo Maggio, Dominique Badou, Luca Sportelli, Anna Lelio, Oreste Palella, Enrico Maciai, Andreina Pagnani, Isabella Biagini - **p.**: Giorgio Bianchi per la Rizzoli Film - **o.**: Italia, 1967 - **d.**: Cineriz.

DYMKY (Le pipe) — **r.**: Vojtěch Jasný - **d.**: Indief.

Vedere giudizio di G.B. Cavallaro a pag. 83 e dati a pag. 92 del n. 7-8, luglio-agosto 1966 (Cannes '66).

EDIPO RE — **r.**: Pier Paolo Pasolini.

Vedere giudizio di Mario Verdone a pag. 14 e dati a pag. 25 del n. 1-2, gennaio-febbraio 1968 (Venezia '67).

EL DORADO (El Dorado) — **r.**: Howard Hawks - **e.f.s.**: Paul K. Lerpae - **scg.**: Hal Pereira e Carl Anderson - **c.**: Edith Head - **altri int.**: Marina Ghane (Maria), Anne Newman (moglie di Saul MacDonald), Johnny Crawford (Luke MacDonald), Robert Rothwell (Saul MacDonald), Adam Roarke (Matt MacDonald), Charles Courtney (Jared MacDonald), Diane Strom (moglie di Matt), Victoria George (moglie di Jared), Anthony Rogers (dott. Donovan), Olaf Wieghorst (armaiuolo svedese) - **p.**: Howard Hawks e Paul Helmick per la Paramount-Laurel.

Vedere giudizio di Tullio Kezich a pag. 124 e altri dati a pag. 129 del n. 1-2, gennaio-febbraio 1968.

FACCIA A FACCIA — **r.** e **s.**: Sergio Sollima - **sc.**: Sergio Donati e Sergio Sollima - **f.** (Techniscope, Technicolor): Rafael Pacheco - **scg.** e **c.**: Carlo Simi - **m.**: Ennio Morricone - **mo.**: Eugenio Alabiso - **int.**: Gian Maria Volontè (Brett Fletcher), Tomas Milian (Solomon «Beauregard» Bennett), William Berger (Charles Siringo), Carol André (Elizabeth Wilkius), Lydia Alfonsi (Belle De Winton), Jolanda Modio (Maria), Gianni Rizzo (Mr. Williams), Angel del Pozo (Maximilian), Nello Pazzafini (Vince), Aldo Sambrell (Zachary Shot), Antonio Casas, Rossella D'Aquino, Linda Veras, José Torres, Frank Brana - **p.**: Alberto Grimaldi per la P.E.A. / Arturo Gonzales Cinemat. - **o.**: Italia-Spagna, 1967 - **d.**: P.E.A. (regionale).

FEARLESS VAMPIRE KILLERS OR YOUTH TEETH IN MY DECK, The (Per favore non mordermi sul collo) — **r.**: Roman Polanski.

Vedere giudizio di Gianni Rondolino e dati in questo numero.

GAMES (Assassinio al terzo piano) — **r.**: Curtis Harrington - **sc.**: Jamie Kearney - **f.** (Techniscope, Technicolor) - **scg.**: Alexander Golitzen - **mo.**: Douglas Stewart - **altri int.**: Richard Guizon, Peter Brocco, Pitt Herbert, Florence Marley, Stuart Bissett, Edra Gale - **d.**: Universal.

Vedere giudizio di Piero Zanotto a pag. 112 e altri dati a pag. 114 del n. 1-2, gennaio-febbraio 1968 (Settimana di Barcellona '67).

GENDARME A NEW YORK, Le (3 gendarmi a New York) — **r.**: Jean Girault - **s.** e **sc.**: Jacques Vilfrid e Jean Girault, da un'idea di Richard Balducci - **dial.**: Jacques Vilfrid - **f.** (Franscope, Eastmancolor): Edmond Séchan - **scg.**: Sydney Bettex - **m.**: Raymond Lefèvre e Paul Mauriat - **mo.**: Jean-Michel Gauthier - **int.**: Louis de Funès (Ludovic Cruchot), Geneviève Grad (Nicole), Michel Galabru (Gerber), Jean Lefèvre (Fougasse), Christian Marin (Merlot), Grosso (Fricard), Michel Modo (Berlicot), Mario Pisu (Renzo, aiutante italiano), Alain Scott (Frank), Marino Masè (III° Gendarme), Jean Droze (IV° Gendarme), Dominique Zardi (V° Gendarme), Jean Mylonas (VI° Gendarme), France Rumilly (religiosa) - **p.**: S.N.C. / Champion Film - **o.**: Francia-Italia, 1966 - **d.**: regionale.

GIARDINO DELLE DELIZIE, Il — **r.**: Silvano Agosti.
Vedere giudizio di Leonardo Autera a pag. 126 e dati a pag. 131 del n. 7-8-9, luglio-agosto-settembre 1967 (Pesaro '67).

GUIDE FOR THE MARRIED MAN, A (Una guida per l'uomo sposato) — **r.**: Gene Kelly - **s.**: dal romanzo di Frank Tarloff - **sc.**: Frank Tarloff - **f.** (Panavision, De Luxe Color): Joe MacDonald - **m.**: Johnny Williams - **scg.**: Jack Martin Smith, William Glasgow - **e.f.s.**: L.B. Abbott, Art Cruickshank, Emil Kosa jr. - **mo.**: Dorothy Spencer - **int.**: Walter Matthau (Paul Manning), Robert Morse (Ed Stander), Inger Stevens (Ruth Manning), Sue Ane Langdon (Irma Johnson), Claire Kelly (Harriet Stander), Linda Harrison (miss Standust), Elaine Devry (Jocelyn Montgomery), Michale Romanoff (maitre d'hotel), Jason Wingren (Johnson), Fred Holliday, Pat Becker (invitati al « party »), Majel Barrett, Tommy Farrell, Chanin Hale, Jackie Joseph, Damian London, Aline Towne, Virginia Wood; compaiono inoltre: Lucille Ball, Jack Benny, Polly Bergen, Joey Bishop, Sid Caesar, Art Carney, Wally Cox, Jayne Mansfield, Hal March, Louis Nye, Carl Reiner, Phil Silvers, Terry-Thomas, Ben Blue, Ann Morgan-Guilbert, Jeffrey Hunter, Marty Ingels, Sam Jaffe - **p.**: Frank McCarthy per la 20th Century Fox - **o.**: U.S.A., 1967 - **d.**: Dear-Fox.

GUNGALA, LA VERGINE DELLA GIUNGLA — **r.**: Mike Williams [Romano Ferrara] - **s.** e **sc.**: Romano Ferrara - **f.** (Eastmancolor): Augusto Tiezzi - **m.**: Angelo Francesco Lavagnino - **scg.**: Pier Vittorio Marchi - **c.**: Walter Patriarca - **mo.**: Jolanda Benvenuti - **int.**: Kitty Swan (Gungala), Linda Veras (Fleur Wolter), Poldo Bendandi (Wolff), Conrad Loth (Chandler), Archie Savage (Tao), Valentino Macchi (missionario), Antonietta Fiorito (signora Caroli), Alfred Thomas - **p.**: Fortunato Misiano per la Romana Film - **o.**: Italica, 1967 - **d.**: Romana Film (regionale).

HAPPENING, The (Cominciò per gioco) — **r.**: Elliot Silverstein - **s.**: James D. Buchanan, Ronald Austin - **sc.**: Frank R. Pierson, James D. Buchanan, Ronald Austin - **f.** (Trechnicolor): Philip Lathrop - **f. II unità**: Howart Winner - **m.**: De Vol - **scg.**: Richard Day e Al Brenner - **e.s.**: Willis Cook - **mo.**: Philip Anderson - **int.**: Anthony Quinn (Roc Delmonico), George Maharis (Taurus), Michael Parks (Sureshot), Faye Dunaway (Sandy), Robert Walker jr. (Herby), Oscar Homolka (Sam il Sarto), Martha Hyer (Monica), Milton Berle (Fred), Jack Kruschen (ispettore), Clifton James (O'Reilly, Eugene Roche (I impiegato del circolo motoristico), James Randolph Kuhl (Arnold), Luke Askew (II impiegato del circolo motoristico) - **p.**: Jud Kinberg, Robert Manchel, David Wolfson, Howard Jaffe per la Horizon-Dover - **o.**: U.S.A. 1966-67 - **d.**: Columbia-Ceiad.

GIORNI DELL'IRA, I — **r.**: Tonino Valerii - **s.** e **sc.**: Ernesto Gastaldi, Renzo Genta e Tonino Valerii - **f.** (Technicolor, Techniscope): Enzo Serafin - **m.**: Riz Ortolani - **scg.**: Pietro Filippone - **mo.**: Franco Fraticello - **c.**: Carlo Simi - **int.**: Giuliano Gemma (Scott « Mary »), Lee Van Cleef (Frank Thelby), Walter Rilla (Murphallan « il saggio »), Yvonne Sanson (Vivien Skill), Andrea Bosic (Murray Abel), Ennio Balbo (banchiere Turner), Lukas Ammann (giudice Cutchel), Christa Linder (sua figlia), Pepe Calvo (Bill il cieco), Giorgio Gargiullo, Virginio Gazzolo, Franco Balducci, Eleonora Morana, Benito Stefanelli, Giorgio Di Segni - **p.**: Alfonso Sansone e Enrico Chroscicki per la Sancrosiap/Corona Film-K.G. Divina Film - **o.**: Italia-Germania Occid., 1967 - **d.**: CIDIF (regionale).

GOLDSNAKE-ANONIMA KILLERS — **r.**: Ferdinando Baldi - **s.**: Maria Del Carmin Martinez - **sc.**: F. Baldi e M. Del Carmin Martinez - **f.** (Techniscope, Technicolor): Erminio Foriscot Mallat - **m.**: Carlo Savina - **scg.**: Antonio Visone - **mo.**: Antonio Gimeno - **int.**: Stanley Kent [Stelio Candelli] (Kurt Jackson), Annabella Incontrera (Helen), Juan Cortes (Jean), Yoko Tani (Annie Wong), Salleh Melan (Chang Tou) - **p.**: Seven Film - Alexandra P.C./Paris Cannes Prod./Hispamer Films - **o.**: Italia-Francia-Spagna, 1966 - **d.**: Indipendenti Regionali.

GRANADA ADDIO! — **r.**: Marino Girolami - **s.**: Tito Carpi, Roberto Natale, Luciano Gregoretti, Alessandro Ferraù - **sc.**: Tito Carpi, R. Natale, L. Gregoretti - **f.** (Techniscope, Technicolor): Franco Villa - **m.**: Giancarlo Chiaramello - **scg.**: Giorgio Desideri - **mo.**: Vincenzo Tomassi - **int.**: Claudio Villa (Mario Valli), Susanne Martin (Paola), Raimondo Vianello (Silvio Masteghin), Maria Cuadra (Consuelo Linares), Massimo Bernardi (Giommi), Checco Durante (il portiere), Anita Durante (la Beppa), Nino Marchetti (col. Rogora), Giancarlo Nanni (Dino), Cristina Kustermann (Franca), Valentino Macchi (Toni), Silvio Bagolini (il commesso), Anna Maria Bernardi (la ragazza yè-yè), Fanfulla, Alfredo Rizzo, Gina Mascetti, Edoardo Toniolo - **p.**: Tirso Film - **o.**: Italia, 1967 - **d.**: Interfilm (regionale).

FAI IN FRETTA AD UCCIDERMI... HO FREDDO — **r.**: Francesco Maselli - **s.**: F. Maselli, Biagio Proietti - **sc.**: F. Maselli e B. Proietti, con la collab. di Andrea Barbato e Ennio De Concini - **f.** (Technicolor): Alfio Contini - **m.**: Gianni Marchetti - **scg.**: Luigi Scaccianoce - **mo.**: Nicoletta Nardi - **int.**: Monica Vitti (Giovanna), Jean Sorel (Franco), Daniela Surina (Christiana) Roberto Bisacco (Sergio), John Stacy (Albert Clay), Barbara Pilavin (Ruth Clay), Tom Felleghi (Dick Marton), Madeleine Foy (Alice Marton), Chantal Chachin (hostess), Max Turilli, Massimo Sarchielli, Tullio Altamura, Mario Ciparrone - **p.**: Franco Cristaldi per la Vides/Columbia Film - **o.**: Italia-Francia, 1966-67 - **d.**: Columbia-Ceiad.

FANTOMAS CONTRE SCOTLAND YARD (Fantomas contro Scotland Yard) — **r.**: André Hunebelle - **s.**: liberamente tratto dai romanzi polizieschi di Pierre Souvestre e Marcel Allain - **sc.**: Jean Halain e Pierre Foucaud - **f.** (Franscope, Eastmancolor): Marcel Grignon - **m.**: Michel Magne - **scg.**: Max Douy - **mo.**: Pierre Gillette - **int.**: Jean Marais (Fantômas e Fandor), Louis De Funès (commissario Juve), Mylène Demongeot (Hélène), Jacques Dynam (Bertrand), Jean-Roger Caussimon (Lord Rashley), Françoise Christophe (Lady Rashley), Henri Serre (André Berthier), Jean Ozenne (Albert), Max Montavon (Alexandre), Robert Dalban (direttore del giornale), Guy Delorme (capo della Mafia), André Dumas (Tom Smith) - **p.**: Paul Cadeac e Alain Poire per la P.A.C.-Gaumont International/Fair Film - **o.**: Francia-Italia, 1967 - **d.**: Paramount.

FATHOM (Fathom, bella, intrepida e spia) — **r.**: Leslie Martinson - **r. II unità**: Peter Medak - **s.**: dal romanzo di Larry Forrester - **sc.**: Lorenzo Semple jr. - **f.** (Francescope, De Luxe Color): Douglas Slocombe - **m.**: John Dankworth - **scg.**: Maurice Carter - **mo.**: Max Benedict - **sequenze discesa col paracadute** create da Ken Vos e fotografate da Jacques Dubourg - **int.**: Tony Franciosa (Peter Merriweather), Raquel Welch (Fathom Harvill), Ronald Fraser (Douglas Campbell), Greta chi (Jo-May Soon), Richard Briers (Timothy), Tom Adams (Mike), Clive Revill (Serapkin), Reginand Lye (Trivers), Ann Lancaster (signora Trivers), Elizabeth Ercy (Ulla), Tutte Lemkow (Mehmed) - **p.**: John Kohn e Peter Medak per la 20th Century Fox - **o.**: Gran Bretagna, 1967 - **d.**: Dear-Fox.

HAREM, L' — **r.**: Marco Ferreri - **s.**: Rafael Azcona, Marco Ferreri, Ugo Moretti - **sc.**: Rafael Azcona e Ugo Moretti - **f.** (Techniscope, Technicolor): Luigi Kuveiller - **scg.**: Pier Luigi Pizzi - **m.**: Ennio Morricone - **int.**: Carrol Baker (Margherita), Gastone Moschin (Gianni, l'industriale), Renato Salvatori (Gaetano, l'avvocato), William Berger (Mario, il fotografo), Michel Le Royer (Mike, il vagabondo), George Hilton - **p.**: Alfonso Sansone e Enrico Chroscinski per la Sancro - **o.**: Italia, 1967 - **d.**: C.I.D.I.F. (regionale).

Vedere giudizio di Gianni Rondolino a pag. 99 del n. 1-2, gennaio-febbraio 1968 (Bergamo '67).

HÖLLE VON MACAO, Die (Il sigillo di Pechino) — **direzione artistica**: James Hill — **r.**: Frank Winterstein - **s.**: Ladislas Fodor - **sc.**: Brian Clemens e Giovanni Simonelli - **f.** (Techniscope, Technicolor): Heinz Pehlke e Mario Alberti - **scg.**: Jurgen Kiebach e Antonio Di Paola - **m.**: Georges Gervarentz - **canzone « The Corrupt Ones »**: Georges Garvarentz e Buddy Kaye - **mo.**: Alfred Srp - **int.**: Robert Stack (Cliff Wilder), Elke Sommer (Lily), Nancy Kwan (Tina), Christian Marquand (Brandon), Werner Peters (Francia Pinto), Rudy Palmer [Maurizio Arena] (Danny), Richard Haller (Kua-Song), Dean Heyde (Hugo), Ah-Yue-Loh (Chow), Marisa Merlini (Madame Vulcano), Heide Bohlen (Jasmine), Maria Minh - **p.**: Artur Brauner per la CCC/Criterion/ Senior Film/Franca Film - **o.**: Germania occ.-Francia-Italia, 1966 - **d.**: Warner Bros.

HOMME DE TROP, Un (Il 13° uomo) — **r.**: Costa-Gravas - **e.s.**: René Albouze e Georges Iaconelli - **altri int.**: Jacques Perrin (Kerk), Claude Brosset (Ouf) - **p.**: Raymond Froment per la Terra film - Les Productions Les Artistes Associés / Sol Produzioni - Compagnia Cinematografica Montoro - **o.**: Francia-Italia, 1967.

Vedere giudizio di Leonardo Autera a pag. 176 e altri dati a pag. 181 del n. 7-8-9, luglio-agosto-settembre 1967 (Mosca '67).

HONEY POT, The (Masquerade) — **r.**: Joseph L. Mankiewicz - **s.**: dalla commedia « Mr. Fox of Venice » di Frederick Knott, tratta dal romanzo « The Evil of the Day » di Thomas Sterling, basato sul lavoro teatrale « Volpone » di Ben Jonson - **sc.**: Joseph L. Mankiewicz - **f.** (Technicolor): Gianni Di Venanzo - **m.**: John Addison - **scg.**: John De Cuir e Boris Juraga - **cor.**: Lee Theodore - **mo.**: David Bretherton - **int.**: Rex Harrison (Cecil Fox), Susan Hayward (signora Lone-Star Crockett Sheridan), Cliff Robertson (William McFly), Capucine (principessa Dominique), Edie Adams (Merle McGill), Maggie Smith (Sarah Watkins), Adolfo Celi (ispettore Rizzi), Herschel Bernardi (Ooscar Ludwig), Hugh Manning (Volpone), David Dodimead (Mosca) - **p.**: Charles K. Feldman e Joseph L. Mankiewicz per la Famous Artists Productions - **o.**: U.S.A.-Italia, 1966 - **d.**: Dear-U.A.

HOTEL (Intrighi al Grand Hotel) — **r.**: Richard Quine - **s.**: dal romanzo di Arthur Hailey - **sc.**: Wendell Mayes - **f.** (Technicolor): Charles Lang - **m.**: Johnny Keating - **scg.**: Cary Odell - **mo.**: Sam O'Steen - **c.**: Edith Head - **int.**: Rod Taylor (Peter McDermott), Melvyn Douglas (Trent), Catherine Spaak (Jeanne), Kevin McCarthy (Curtis O'Keefe), Merle Oberon (la duchessa di Lambourne), Michael Rennie (il duca di Lambourne), Karl Malden (Keycase), Richard Conte (Dupere), Carmen MacRae (Christine), Alfred Ryder (capitano Yolles), Roy Roberts (Bailey), Al Checco (Herbie), Sheila Bromley (signora Grandin), Harry Hickox (Sam), William Lanteau (Mason), Ken Lynch (Laswell), Clinton Sundberg (Morgan), Tol Avery (Kilbrick), Davis Roberts (dott. Adams), Jack Donner (Elliott) - **p.**: Wendell Mayers per la Warner Bros - **o.**: U.S.A., 1967 - **d.**: Warner Bros.

HURRY SUNDOWN (...E venne la notte) — **r.**: Otto Preminger - **s.**: dal romanzo di K.B. Gilden - **sc.**: Thomas C. Ryan, Horton Foote - **f.** (Panavision, Technicolor): Milton Krasner, Loyal Griggs - **m.**: Hugo Montenegro - **scg.**: Gene Callahan - **e.s.**: Willis Cook - **mo.**: Louis R. Loeffler, James D. Wells - **int.**: Michael Caine (Henry Warren), Jane Fonda (Julie Ann Warren), John Phillip Law (Rad McDowell), Robert Hooks (Reeve Scott), Diahann Carroll (Vivian Thurlow), Burgess Meredith (giudice Purcell), Faye Dunaway (Lou McDowell), Beah Richards (Rose Scott), George Kennedy (sceriffo Coombs), Steve Sanders (Charles McDowell), Madeleine Sherwood (Sula Purcell), Donna Danton (Sukie Purcell), Rex Ingram (prof. Thurlow), Jim Backus (Carter Sillens), Loring Smith (Thomas Elwell), Peter Goff (Lipscomb), Luke Askew (Dolph Higginson), Frank Converse (Clem De Lavery), William Elder (vescovo), Dawn Barcelona (Ruby McDowell), David Sanders (Wyatt McDowell), Michael Henry Roth (Timmy McDowell), Cladys Newman (signora Coombs), Joan Parks (Kissie), Robert Reed (Lars Finchley), John Mark (Colie Warren), Dodo Merande (Ada Hemmings), Robert C. Bloodwell (Ozzie Higginson), Charles Keel (Kenny), Kelly Ross (Dottie), Ada Hall Covington (Clara), Gene Rutherford, Bill Hart e Dean Smith (membri del Club dei Cacciatori) - **p.**: Otto Preminger per la Sigma - **o.**: U.S.A., 1966 - **d.**: Paramount.

INDOMPTABLE ANGELIQUE (L'indomabile Angelica) — **r.**: Bernard Borderie - **s.**: da un romanzo di Anne e Serge Golon - **sc.**: Pascal Jardin, B. Borderie, Francis Cosne - **f.** (Dyaliscope, Eastmancolor): Henri Persin - **m.**: Michel Magne - **scg.**: Robert Giordani - **c.**: Rosine Delamarie, Maria Nasalli Rocca - **mo.**: Christian Gaudin - **int.**: Michèle Mercier (Angelica), Robert Hossein (il conte di Peyrac), Bruno Dietrich (Coriano), Christian Rode (Vivonne), Pasquale Martino (Savary), Roger Pigaut (Escrainville), Ettore Manni (Jason), Paul Müller, Poldo Bendandi, Arturo Dominici, Gianni Solaro, Sieghardt Rupp, Gaby Mesee, Mino Doro, Paolo Giusti, Mimmo Poli - **p.**: Francos Film - C.I.C.C. Cinephonic / Fono Roma / Gloria Film / Temini ABC - **o.**: Francia-Italia-Germania Occ.-Tunisia, 1967 - **d.**: Euro.

ITALIANO IN AMERICA, Un — **r.**: Alberto Sordi - **s.** e **sc.**: Sordi, Rodolfo Sonego - **f.** (Techniscope, Technicolor): Benito Frattari - **m.**: Piero Piccioni - **scg.**: Francesco Cortoraci - **mo.**: Antonietta Zita - **int.**: Alberto Sordi (Giuseppe Marossi), Vittorio De Sica (Lando, il padre di Giuseppe), Alice Condon, Lou Perry, Gray Frederickson, Bettina Brenna, Bill Dana, Valentino Macchi - **p.**: Euro - **o.**: Italia, 1967 - **d.**: Euro.

KILLER KID — **r.**: Leopoldo Savona - **s.** e **sc.**: Savona, Sergio Garrone, Ottavio Poggi - **f.** (Cromoscope, Eastmancolor): Sandro Mancori - **m.**: Berto Pisano - **scg.**: Pier Luigi Basile - **mo.**: Luciano Anconetani - **int.**: Anthony Steffen [Antonio De Teffè] (Killer Kid), Liz Barrett (Mercedes), Ken Wood [Giovanni Cianfriglia] (Ramirez), Fernando Sancho (Vilar), Nelson Rubien, Bruno Arié, Virgin Darwal, Yorgo Vojagis, Adriano Vitale, Valentino Macchi - **p.**: G.V. Cinematografica - **o.**: Italia, 1967 - **d.**: regionale.

LONG DUEL, The (Il lungo duello) — **r.**: Ken Annakin - **s.**: Ranveer Singh - **adatt.**: Ernest Borneman - **sc.**: Peter Yeldham - **materiale aggiunto**: Geoffrey Orme - **f.** (Panavision, Technicolor): Jack Hildyard - **m.**: Patrick John Scott - **scg.**: Alex Vetchinsky - **e.s.**: Dick Parker - **mo.**: Bert Bates - **int.**: Yul Brynner (Sultano), Trevor Howard (Freddy Young), Harry Andrews (Stafford), Charlotte Rampling (Jane Stafford), Virginia North (Champa), Andrew Keir (Gungaram), Laurence Naismith (McDougal), Maurice Denham (governatore), George Pastell (Ram

Chand), Antonio Ruiz (Munnu), Imogen Hassal (Tara), Paul Hardwick (Jamadar), David Sumner (Gyan Singh), Rafiq Anwar (Pahelwan), Shivendra Sinha (Abdul), Zohra Segal (Devi), Norman Florence (Nathu), Kurt Christian (Babu), Dino Shafeek (Akbar), Terry Yorke (Moti), Tommy Reeves (Sentry), Jimmy Lodge (guardia), Patrick Newell (colonnello), Jeremy Llyod (Crabbe), Terence Alexander (maggiore), Marianne Stone (moglie del maggiore), Edward Fox (Hardwicke), Bakshi Prem (alto sacerdote), Toni Kanal (Kamala), Ramon Serrano (Bhim), Ben Tatar (Sandhu), Aldo Sanbrell (Prem), Monisha Bose, Naseem Khan, Shymala Devi, Shirley Sen Guptha, Jamila Massey (danzatrici) - **p.**: Ken Annakin, Frank Sherwin Green, Aida Young per la Rank - **o.**: Gran Bretagna, 1966 - **d.**: Rank.

LONG RIDE HOME, The (Assalto finale) — **r.**: Phil Karlson - **s.**: dal romanzo di Nelson e Shirley Wolford - **sc.**: Halsted Welles - **f.** (Panavision, Eastmancolor): Kenneth Peach - **m.**: Mundell Lowe - **scg.**: Dan Haller - **mo.**: George White - **int.**: Glenn Ford (Wolcott), George Hamilton (Bentley), Inger Stevens (Emily Biddle), Emile Meyer (col. Harries), Paul Petersen, Todd Armstrong, Max Baer, Timothy Carey, Kenneth Tobey, Richard X. Slattery, Duve Hobbie, Dean Stanton - **p.**: Harry Joe Brown per la Columbia - **o.**: USA, 1967 - **d.**: Columbia-Ceiad.

LUV (« Luv » vuol dire amore?) — **r.**: Clive Donner - **s.**: dalla commedia di Murray Schisgal - **sc.**: Elliott Baker - **f.** (Panavision, Eastmancolor): Ernest Laszlo - **m.**: Gerry Mulligan - **mo.**: Harold F. Kress - **int.**: Jack Lemmon (Harry Berlin), Peter Falk (Milt Manville), Elaine May (Ellen), Nina Wayne (Linda), Eddie Mayehoft (avv. Goodhart), Paul Hartman (Doyle), Severn Darden (Vandergrist) - **p.**: Martin Manulis per la Jalem Prod. - **o.**: U.S.A., 1967 - **d.**: Columbia-Ceiad..

MAL D'AFRICA — **r., s., sc.** e **commento**: Stanis Nievo - **speaker**: Nino Dal Fabbro - **f.** (Techniscope, Technicolor): Antonio Climati - **m.**: Riz Ortolani - **mo.**: Franco Attenni - **p.**: Angelo Rizzoli per la Rizzoli Film - **o.**: Italia, 1966-1967 - **d.**: Cineriz.

MATCHLESS — **r.**: Alberto Lattuada - **s.**: Ermanno Donati - **sc.**: A. Lattuada, Dean Craig [Mario Pierotti], Luigi Malerba, J. Fulman - **f.** (Technicolor): Sandro D'Eva - **m.**: Piero Piccioni e Gino Marinuzzi jr. - **scg.**: Vincenzo Del Prato - **c.**: Piero Tosi e Cesare Rovatti - **mo.**: Franco Fraticelli - **int.**: Ira Fürstenberg (Arabella), Patrick O'Neal (Perry « Matchless » Liston), Donald Pleasence (Andreanu), Nicoletta Machiavelli (Betsy), Henry Silva (Hank Norris), Lewis Jordan, Giulio Donnini - **p.**: Ermanno Donati e Luigi Carpentieri per la Dino De Laurentiis Cinematografica - **o.**: Italia, 1966 - **d.**: Medusa (regionale).

MON AMOUR, MON AMOUR (Mon amour, mon amour) — **r.**: Nadine Trintignant - **d.**: Panta (regionale).

Vedere giudizio di Pietro Bianchi a pag. 5 e dati a pag. 64 del n. 6, giugno 1967 (Festival di Cannes).

NAKED RUNNER, The (Colpo su colpo) — **r.**: Sidney J. Furie - **s.**: dal romanzo poliziesco di Francis Clifford (ed. it. Mondadori) - **sc.**: Stanley Mann - **f.** (Techniscope, Technicolor): Otto Heller - **m.**: Harry Sukman - **scg.**: Peter Proud - **mo.**: Barry Vince - **int.**: Frank Sinatra (Sam Laker), Peter Waughan (Martin Slattery), Derren Nesbitt (col. Hartmann), Nadia Gray (Karen Gisevius), Toby Robins (Ruth), Inger Stratton (Anna), Cyril Luckham (addetto al Gabinetto del Ministro), Edward Fox (Ritchie Jackson), Michael Newport (Patrick Laker), J.

Dubin-Behrmann (Joseph) - **p.**: Brad Dexter per la Artanis-A Sinistra Enterprises Production - **o.**: U.S.A., 1967 - **d.**: Warner Bros.

NATO PER UCCIDERE — **r.**, **s.** e **sc.**: Tony Mulligan - **f.** (Techniscope, Technicolor): Oberdan Troiani - **m.**: Felice Di Stefano - **scg.**: Claudio Giambarco - **c.**: Gloria Cardi - **mo.**: Enzo Alabiso - **int.**: Gordon Mitchell (Roose), Femi Benussi (Flory), Aldo Berti (Dudgett), Franco Gulà (John Storm), Tom Felleghi (Tison), Angela Portaluri (ragazza del saloon), Giovanna Lenzi (ragazza del letto), Alfredo Rizzo (un giocatore d'azzardo), Fred Coplan, Gualtiero Rispoli, Nino Musco, Vladimiro Picciafochi - **p.**: International Movie Enterprises, **o.**: Italia, 1967 - **d.**: regionale.

NEL SOLE — **r.**: Aldo Grimaldi - **s.**: Giovanni Grimaldi, da un'idea di Mario Amendola e Bruno Corbucci - **f.** (Eastmancolor): Claudio Ragona - **m.**: Pino Massarar - **scg.**: Francesco Cuppini - **mo.**: Daniele Alabiso - **int.**: Al Bano (Carlo), Romina Power (Lorena), Linda Christian (Laura), Franco Franchi (Franco), Ciccio Ingrassia (Ciccio), Carlo Giordana (Giorgio), Hélène Chanel (Ivana), Nino Taranto (professore di fisica), Antonella Steni (professoressa d'arte), Carlo Taranto (segretario), Enzo Maggio (bidello), Ezio Busso, Cristina Sacchetti, Enrico Montesano, Carlo Colombini, Loretta Goggi, Mirella Panfili - **p.**: Gilberto Carbone per la Mondial-Te-Fi - **o.**: Italia, 1967 - **d.**: Titanus.

NOTTE E' FATTA PER... RUBARE, La — **r.**: Giorgio Capitani - **s.** e **sc.**: Marcello Fondato e Antonio Navarro Linares - **f.** (Technicolor): Roberto Gerardi - **m.**: Piero Umiliani - **scg.**: Flavio Mogherini - **mo.**: Jorge Serralonga - **int.**: Catherine Spaak (Valentine), Philippe Leroy (George), Gastone Moschin (commissario Simon), Pepe Calvo (Martin), Antonio Casagrande (Totonno), Juan José Menendez (avvocato delle assicurazioni), Marianne Leibl, Maria Cumani Quasimodo, Lore Ewoy (le tre sorelle Chevalier), Cesare Gelli (John, cameriere di Casa Chevalier), Gianni Bonagura (Notaio Jacques Gaspard Moreau), Sandro Dori (scassinatore), Luis Moran, Vincenzo Falanga, Raffaele Di Mario, Valentino Macchi, Miguel De La Riva - **p.**: Silvio Clementelli per la Clesi Comp. Prod. Cin. / Trefòl Film - **o.**: Italia-Spagna, 1967 - **d.**: Medusa (regionale).

OSCAR (Io, due figlie, tre valigie) — **r.**: Edouard Molinaro - **s.**: dalla commedia omonima di Claude Magnier - **sc.**: Jean Halain, E. Molinaro, Louis De Funès - **f.** (Franscope, Eastmancolor): Raymond Le Moigne - **m.**: Jean Marion - **scg.**: Georges Wakhevitch - **mo.**: Robert e Monique Isnardon - **int.**: Louis De Funès (Bertrand Barnier), Claude Rich (Christian Martin), Agathe Natanson (Colette, figlia di Barnier), Claude Gensac (signora Barnier), Dominique Page (Bernadette), Roger Van Hool (Oscar), Germaine Delbat (Charlotte), Paul Preboist (il cameriere), Mario David (il massaggiatore), Philippe Vallauris (domestico del barone), Sylvia Saurel - **p.**: Gaumont International - **o.**: Francia, 1967 - **d.**: Cineriz.

PADRE DI FAMIGLIA, Il — **r.**: Nanni Loy.

Vedere giudizio di Mario Verdone a pag. 9 e dati a pag. 24 del n. 1-2, gennaio-febbraio 1968 (Festival di Venezia '67).

PEGGIO PER ME... MEGLIO PER TE — **r.**: Bruno Corbucci - **s.** e **sc.**: Dino Verde e B. Corbucci - **f.** (Eastmancolor): Riccardo Pallottini - **m.**: Willy Brezza - **scg.**: Antonio Visone - **mo.**: Sergio Montanari - **int.** Little Tony (Tony), Katia Christine (Marisa), Gianni Agus, Aldo Puglisi, Leo Gavero, Maria Pia Conte, Enrico Pagano, Maria Cristina Sani, Lucretia Love, Antonella Steni - **p.**: Edmondo Amati per la Fida Cinematografica - **o.**: Italia, 1967 - **d.**: Fida (regionale).

PER 100.000 DOLLARI T'AMMAZZO — **r.**: Sidney Lean [Giovanni Fago] - **s.**: Sergio Martino - **sc.**: Ernesto Gastaldi - **f.** (Cromoscope, Eastmancolor): Federico Zanni - **m.**: Nora Orlandi - **scg.**: Franco Bottari - **mo.**: Eugenio Alabiso - **int.**: Gary Hudson [Gianni Garko] (Johnny), Claudio Camaso [Claudio Volonté] (Clint Forrest), Claudie Lange (Anne), Suzanne Martinkova (Mary), Bruno Corazzari, Carlo Gaddi, Andrea Scotti, Silvio Bagolini, Fernando Sancho, Dada Gallotti, Piero Lulli - **p.**: Mino Loy e Luciano Martino per la Zenith Cinematografica-Flora Film - **o.**: Italia, 1967 - **d.**: Variety.

PERILS OF PAULINE, The (I pericoli di Paolina) — **r.**: Herbert B. Leonard, Joshua Shelley - **s.**: dalla storia di Charles W. Goddard - **sc.**: Albert Beich - **f.** (Technicolor): Jack A. Marta - **m.**: Vic Mizzy - **scg.**: Alezander Golitzen, John T. McCormack - **mo.**: Sam E. Waxman - **int.**: Pamela Austin (Paolina), Pat Boone (George), Terry-Thomas (Sten Martin), Edward Everett Horton (Caspar Coleman), Hamilton Camp (Thorpe), Doris Packer (signore Carruthers), Kurt Kasznar (console generale), Vito Scotti (Frandisi), Leon Askin (commissario), Aram Katcher (visir), Rick Natoli (principe Benji) - **p.**: Herbert B. Leonard e Willetta Leonard per la Universal - **o.**: U.S.A., 1967 - **d.**: Universal.

PERSECUTION AND ASSASSINATION OF JEAN-PAUL MARAT AS PERFORMED BY THE INMATES OF THE ASYLUM OF CHARENTON UNDER THE DIRECTION OF THE MARQUIS DE SADE, The (Marat-Sade) — **r.**: Peter Brook - **adatt.** e **sc.**: Adrian Mitchell - **f.** (De Luxe Color) - **scg.**: Sally Jacobs e Ted Marshall - **c.**: Gunilla Palmstierna-Weiss - **int.**: Ian Richardson (Jean-Paul Marat), Patrick Magee (marchese de Sade), Glenda Jackson (Carlotta Corday), Michael Williams (Herald), Robert Lloyd (Jacques Roux), Clifford Rose (Coulmier), John Steiner (Duperret), Morgan Sheppard (l'animale pazzo), Mark Jones (Abbot), Susan Williamson (Simonne Everard), Freddie Jones (Cucurucu), Hugh Sullivan (Kokol), Jonathan Burn (Polpoch), Jeane Landi (Rossignol), Brenda Kempner (madame Coulmier), Ruth Baker (signorina Coulmier), James Mellor, Ian Hogg, Henry Woolf, John Hussey, John Harwood, Leon Lissek, Carol Raymont, Mary Allen, Maroussia Frank, Sheila Grant, Lyn Pinkney, Tamara Fuerst, Michael Farnsworth, Guy Gordon, Michael Percival (ricoverati), Heather Canning, Jennifer Tudor (infermiere), Patrick Gowers, Richard Callinan, Michael Gorld, Nicholas Moes, Rainer Schulein, Paul Hiley (musicisti), Timothy Hardy, Stanford Trowell (guardie) - **p.**: Michael Birkett - **a.**: 1966 - **d.**: Dear-U.A.

Vedere giudizio di P. Zanotto a pag. 199 e altri dati a pag. 201 del n. 7-8-9, luglio-agosto-settembre 1967 (Locarno '67); vedere anche articolo di M. Verdone a pag. 230 dello stesso numero.

P.J. o **CRISS CROSS (Faccie per l'inferno)** — **r.**: John Guillermin - **s.**: Phillip Reisman jr. ed Edward J. Montagne - **sc.**: P. Reisman jr. - **f.** (Techniscope, Technicolor): Loyal Griggs - **m.**: Neal Hefti - **scg.**: Alexander Golitzen, Walter M. Simonds - **mo.**: Sam Waxman - **int.**: George Peppard (P.J. Detweiler), Raymond Burr (William Orbison), Gayle Hunnicutt (Maureen Preble), Coleen Gray (Betty Orbison), Susan Saint James (Linette Orbison), Jason Evers (Jason Grenoble), Wilfrid Hyde-White (Billings-Browne), Severn Darden (Shelton Quell), H. Jane Van Duser (Elinor Silene), George Furth (Sonny Silene), Brock Peters (Waterpak), Herbert Edelman (Charlie), Bert Freed (tenente di polizia), Ken Lynch (Thorsen), Kay Farrington (signora Thorsen), Lennie Bremen (Greavy), Arte Johnson (Jackie), Barbara Dana (Lita), John Qualen (Poppa), King Charles MacNiles (cantante di Calypson), Jim Boles - **p.**: Edward J. Montagne per l'Universal - **o.**: Usa, 1967 - **d.**: Universal.

PLUS VIEUX MÉTIER DU MONDE, Le (L'amore attraverso i secoli) — **f.** (Eastmancolor): Sandro D'Eva, Dario Di Palma, Heinz Hölscher (epis. diretto da Pfleghar), Wolf Wildt, Pierre Lhomme (epis. diretto da Godard) - **m.**: Michel Legrand - **scg.**: Max Douy, Ottavio Scotti, Bernard Evein, Maurice Petri - I° episodio: **L'età della pietra** (in Francia: **Ere préhistoriques**) — **r.**: Franco Indovina [il nome non appare nei titoli di testa] - **s. e sc.**: Ennio Flaiano - **int.**: Michèle Mercier (Brit), Enrico Maria Salerno (Prac), Gabriele Tinti (l'uomo del mare) - 2° episodio: **Notti romane** (in Francia: **Nuits romaines**) — **r.**: Mauro Bolognini - **s. e sc.**: Ennio Flaiano - **int.**: Elsa Martinelli (Domitilla), Gastone Moschin (console Flavio Cesare), Giancarlo Cobelli (il poeta Menippo), Gianni Solaro (un commensale) - 3° episodio: **Mademoiselle Mimi** (**La ghigliottina**) — **r.**: Philippe De Broca - **s. e sc.**: Daniel Boulanger - **int.**: Jeanne Moreau (mademoiselle Mimi), Jean-Claude Brialy (Philibert), Jean Richard (commissario del popolo), Jacques Monod (un popolano), Catherine Samie (amica di Mimi) - 4° episodio: **Aujourd'hui** (**Oggi**) — **r.**: Claude Autant-Lara - **s. e sc.**: Jean Aurenche - **int.**: Francis Blanche (il dottore), Jacques Duby (il signore col cane), Marcel Dalio - 5° episodio: **Anticipation** (**L'amore nel duemila**) — **r.**: Jean-Luc Godard - **s. e sc.**: J.-L. Godard - **mo.**: Agnès Guillemot - **int.**: Jacques Charrier (John Dmitrios), Anna Karina (Eleonor Romeovitch), Marilù Tolo (l'Amore Fisico), Jean-Pierre Léaud (Bellboy), Daniel Bart, Jean Patrick Lebel - 6° episodio: **La belle époque** (**La bella époque**) — **r.**: Michael Pfleghar - **s. e sc.**: Georges e André Tabet - **scg.**: Hertha Hareiter - **mo.**: Susanne Paschen - **int.**: Raquel Welch (Ninì), Martin Held (Edouard, barone di Hannover), Tilly Lauenstein (amica di Ninì), Siegfried Schürenberg - **p.**: Joseph Bergholz per Les Films Gibé-Francoriz/Rizzoli/Rialto - **o.**: Francia-Italia-Germania Occidentale, 1967 - **d.**: Cineriz.

È un esempio di più di come mettendo insieme alcuni buoni registi si può anche ottenere un risultato squallido. Più che far la storia dell'amore, come indica il titolo italiano, il film vorrebbe tracciare un panorama aneddotico della prostituzione dalla preistoria ad oggi. L'episodio introduttivo di Indovina è talmente abborracciato e insipido, forse anche per manomissioni della produzione, che il regista vi ha tolto la firma; ma l'ha mantenuta Autant-Lara per uno «sketch» banalissimo sulle «squillo» d'oggigiorno in automobile, l'ha mantenuta Bolognini, sempre meno persuasivo nei suoi film più recenti, in una storiellina in costume romano antico prevedibile e noiosa. Se si può tollerare, come esempio gracile e tuttavia grazioso, la storiellina in chiave di Rivoluzione Francese del sempre elegante (soprattutto nella recitazione) Philippe De Broca, l'unico episodio che valga la pena di trascinarci alla visione di un film tanto mancato è quello di Godard, Anticipation. *Con maggiore impegno dei suoi occasionali colleghi, Godard si rifà con coerenza ai temi delle sue agghiaccianti pellicole fantascientifiche (*Rogopag, Alphaville*): in un futuro che come sempre somiglia sinistramente al nostro presente, l'amore è svuotato di anima e di passione, diventa contratto meccanico dalle precise caratteristiche e durata, e se una donna-professionista (l'amore spontaneo e gratuito è morto) sa agire con raffinata esperienza non sa parlare e quella che sa sussurrare dolci parole sentimentali non sa agire. L'uomo è spaccato e robotizzato, dice ancora una volta Godard con lucidità di analisi nella sua condanna ad una civiltà ridotta a puro consumismo. Abbiamo appreso con indignazione che questo episodio godardiano è stato eliminato dai distributori, dopo le prime visioni romana e milanese, per ragioni di metraggio. (*E.G.L.*)*

PRIVILEGE (Privilege) — **r.**: Peter Watkins - **d.**: Universal.
Vedere giudizio di Pietro Bianchi a pag. 46 e dati a pag. 65 del n. 6, giugno 1967 (Festival di Cannes).

PRONTO... C'E' UNA CERTA GIULIANA PER TE — **r.**: Massimo Franciosa - **s.**: dal romanzo « Maturità classica » di Franco Ferrari - **sc.**: Massimo Franciosa e Franco Ferrari - **f.** (Eastmancolor): Pasquale De Santis - **m.**: Mario Nascimbene - **scg.**: Franco Bottari - **mo.**: Sergio Montanari - **int.**: Mita Medici (Giuliana), Gianni Dei (Paolo), Marina Malfatti (l'istitutrice), Paolo Ferrari (il padre di Paolo), Françoise Prevost (la madre di Paolo), Caterina Boratto (la zia di Giuliana), Silvia Dionisio, Anna Maria Mazzamuro, Giancarlo Bonuglia, Giovanna Lenzi - **p.**: Enzo Raiano per la Aenaria Film - **o.**: Italia, 1967 - **d.**: Titanus.

QUESTI FANTASMI — **r.**: Renato Castellani.
Vedere recensione di Ernesto G. Laura e dati in questo numero.

QUESTO MONDO PROIBITO — **r.**: Fabrizio Gabella - **s.** e **sc.**: Fabrizio Gabella, Giorgio Bontempi, Enrico Mainardi, Fabio De Agostini, con la coll. di Alba de Cespedes e Christiane Rochefort, da un'idea di Roger Vailland - **introduzione:** Salvatore Quasimodo - **f.** (Technicolor): Carlo Carlini - **scg.**: Franco Lolli - **m.**: Lallo Gori - **mo.**: Mario Serandrei - **p.**: Globe Film International (Roma)/Les Films Marceau-Cocinor (Paris) - **o.**: Italia-Francia, 1963 - **d.**: regionale.

RAGAZZA E IL GENERALE, La — **r.**: Pasquale Festa Campanile - **s.**: Massimo Franciosa e Pasquale Festa Campanile - **sc.**: Luigi Malerba e Pasquale Festa Campanile - **f.** (Technicolor): Ennio Guarnieri - **scg.**: Luciano Spadoni - **c.**: Maria De Matteis - **m.**: Ennio Morricone - **mo.**: Jolanda Benvenuti - **int.**: Rod Steiger (il generale austriaco), Virna Lisi (Ada), Umberto Orsini (Tarasconi detto Tarasca), Jacques Herlin (il veterinario), Marco Mariani (il caporale), Toni Gaggia (il tenente), Valentino Macchi (un soldato) - **p.**: Carlo Ponti per la Champion (Roma)/Les Films Concordia (Paris) - **o.**: Italia-Francia, 1967 - **d.**: M.G.M.

Benché riecheggi qualche motivo de La grande guerra *di Monicelli (il soldatino anti-eroe, che pensa solo a portare a casa la pelle e che invece compie un'azione mirabolante, la cattura di un generale nemico), il film si va vedere volentieri: certo, è una guerra quale storicamente non fu, ripulita di ogni violenza ed orrore, rievocata con un sentimento affettuoso che può far parlare di crepuscolarismo, anche per l'accorato finale. Ma mentre troppi, anche di buon nome, si piegano ai « western », ai « gangster film » e ad altri prodotti di imitazione, Festa Campanile ha se non altro il merito di aver tentato la via di un prodotto medio, di qualche richiamo spettacolare, fondato su motivi nazionali e su personaggi non mutuati da alcun modello hollywoodiano. Il cinema medio italiano potrebbe seguire quest'esempio, che non è perfetto, ha qualche indugio di troppo nella seconda parte, ma è di artigianale onestà e pulizia. Buona la trovata di una Lisi immessa nelle parti « popolaresche » della Loren e della Cardinale (*E.G.L.*)*

REFLECTIONS IN A GOLDEN EYE (Riflessi in un occhio d'oro) — John Huston - **s.**: dal romanzo di Carson McCullers - **sc.**: Chapman Mortimer, Cladys Hill - **f.** (Panavision, Filtracolor della Technicolor): Aldo Tonti - **m.**: Toshiro Mayuzumi - **scg.**: Bruno Avesani e William Kiernan - **c.**: Dorothy Jeakins - **mo.**: Russell Lloyd - **int.**: Elizabeth Taylor (Leonora Penderton), Marlon Brando (maggiore Penderton), Brian Keith (col. Morris Langdon), Julle Harris (Alison Langdon), Robert Forster (Williams), Zorro David (Anacleto), Irving Dugan, Fay Sparks - **p.**: Ray Stark per la John Huston-Ray Stark Prod. - Warner Bros-Seven Arts - **o.**: U.S.A., 1967 - **d.**: Warner Bros.

RELIGIEUSE, La — Vedi **SUZANNE SIMONIN, LA RELIGIEUSE DE DENIS DIDEROT.**

REVOLUTION D'OCTOBRE, La (La Rivoluzione d'ottobre) — r.: Frédéric Rossif - **commento**: Madeleine Chapsal - **f.**: Georges Barsky - **m.**: Jean Wiener - **mo.**: Monique Nana e Françoise Duez - **p.**: Télé-Hachette-Procinex - **o.**: Francia, 1966-67 - **d.**: Paramount.

Vedere giudizio di N. Ivaldi in questo numero (Festival di Cuneo).

ROMEO AND JULIET (Romeo and Juliet - nella pubblicità: **Giulietta e Romeo)** — r.: Paul Czinner - **f.** (Eastmancolor) - **c.**: Nicholas Georgiadis - **altri int.**: Anthony Dowell (Benvolio), Derek Rencher (Parise), Michael Somes (Capuleti), Julia Farron (sua moglie), Leslie Edwards (principe di Verona), Georgina Parkinson (Rosalina), Gerd Larsen (la nutrice), Ronald Hynd (Frate Lorenzo), Christopher Newton (Montecchi), Betty Kavanagh (sua moglie), Ann Jenner, Ann Howard, Carol Hill, Margaret Lyons, Jennifer Penney, Diane Horsham (amiche di Juliet), Deanne Bergsma, Monica Mason, Carole Needham (le meretrici), Keith Rosson, Robert Mead, Lambert Cox, Ian Hamilton, Kenneth Mason, Laurence Ruffell (ballerini col mandolino) e il Royal Ballet - **p.**: Paul Czinner per la Poetic Films - Paulz Czinner Prod. - **o.**: Gran Bretagna, 1966.

Vedere recensione di Ermanno Comuzio e altri dati a pag. 84 del n. 5, maggio 1967.

ROUGH NIGHT IN JERICHO (Due stelle nella polvere) — r.: Arnold Laven - **r. 2° unità:** James C. Havens - **s.**: dal romanzo « The Man in Black » di Marvin H. Albert - **sc.**: Sydney Boehm, Marvin H. Albert - **f.** (Techniscope, Technicolor): Russell Metty - **m.**: Don Costa - **superv. m.**: Joseph Gershenson - **scg.**: Alexander Golitzen, Frank Arrigo - **mo.**: Ted J. Kent - **int.**: Dean Martin (Alex Flood), George Peppard (Dolan), Jean Simmons (Mollie), John McIntire (Ben Hickman), Slim Pickens (Yarbrough), Don Galloway (Jace), Brad Weston (Torrey), Richard O'Brien (Ryan), Carol Andreson (Claire), Steve Sandor (Simms), Warren Vanders (Harvey), John Napier (McGivern) - **p.**: Martin Rackin e Alvin G. Manuel per la Universal - **o.**: U.S.A., 1967 - **d.**: Universal.

ST. VALENTIN'S DAY MASSACRE (Il massacro di San Valentino) — r.: Roger Corman - **s.** e **sc.**: Howard Browne - **f.** (Panavision, De Luxe Color): Milton Krasner - **e.f.s.**: L.B. Abbott, Art Cruickshank, Emil Kosa jr. - **m.**: Fred Steiner - **scg.**: Jack Martin Smith, Philip Jefferies - **mo.**: William B. Murphy - **int.**: Jason Robards (Al Capone), George Segal (Peter Gusenberg), Ralph Meeker (Bugs Moran), Jean Hale (Myrtle), Clint Ritchie (Jack McGurn), Frank Silvera (Sorello), Michele Guayini (Patsy Lelordo), Joseph Campanella (Weinshank), Richard Bakalyan (Scalisi), David Canary (Frank Gusenberg), Bruce Dern (May), Harold J. Stone (Frank Nitti), Kurt Kreuger (James Clark), Paul Richards (Charles Fischetti), Joseph Turkel (Guzik), Milton Frome (Adam Heyer), Mickey Deems (Schwimmer), John Agar (Dion O'Banion), Celia Lovsky (Josephine Schwimmer), Tom Reese (Newberry), Jan Merlin (Willie Marks), Alexander D'Arcy (Aiello), Reed Hadley (Hymie Weiss), Gus Trikonis (Rio), Charles Dierkop (Salvanti), Tom Signorelli (Bobo Boretto), Rico Cattani (Albert Anselmi), Alex Rocco (Diamond), Leo Gordon (Heitler), Jack Nicholson, Daniel Ades, James Milligan, Jay Novello, June Thornburn - **p.**: Roger Corman e Paul Rapp per la Los Altos - 20th Century Fox - **o.**: U.S.A., 1967 - **d.**: Dear-Fox.

SCATENATO, Lo — r.: Franco Indovina - **altri int.**: Jacques Herlin (un professore), Ivan Scratuglia, Carmelo Bene, Luigi Proietti, Piero Vida, Giuseppe Chinnici, Mario Cecchi Gori - **o.**: Italia, 1967.

Vedere recensione di Giacomo Gambetti e altri dati a pag. 137 del n. 1-2, gennaio-febbraio 1968.

SCERIFFO TUTTO D'ORO, Uno — **r.**: Richard Kean [Osvaldo Civirani] - **s.**: Roberto Gianviti - **sc.**: R. Gianviti e Vincenzo Dell'Aquila - **f.** (Cromoscope, Eastmancolor): Gleen Eastmang [O. Civirani] - **m.**: Jan Cristiane [Nora Orlandi] - **scg.**: Massimiliano Caprioccioli - **mo.**: Gian Maria Messeri - **int.**: Louis McJulian [Luigi Giuliani] (Arizona Roy), Kathleen Parker [Caterina Trentini] (Jane), Jacques Berthier (Jeff Randall), Bob Messenger [Roberto Messina], Ivan Scratt [Ivan Scratuglia], Ares Lucky, Aldo Rendine, Nando Angelini, Luciano Rossi, Mario Lanfranchi, Claudio Biava - **p.**: Wonder Film - Fono Roma - **o.**: Italia, 1966 - **d.**: Rank.

SILVESTRO E GONZALES IN ORBITA! — Programma composto da 14 cortometraggi di disegni animati in Technicolor della serie « Merrie Melodies » e « Looney Tunes », realizzati dalla Warner Bros in epoche diverse - 1) **HIGHWAY RUNNERY** — **r.**: Rudy Larriva - **m.**: Bill Lava; 2) **MUCHO LOCOS** — **r.**: Robert McKimson - **m.**: Herman Stein - 3) **EASY PECKIN'S** (1952) — **r.**: Robert McKimson; 4) **OUT AND OUT ROUT** — **r.**: Rudy Larriva - **m.**: Bill Lava; 5) **DEVIL'S FEND CAKE** — **r.**: Fritz Freeleng - **m.**: Bill Lava - 6) **DUFFY'S DINNER** — **r.**: Robert McKimson - **m.**: Bill Lava; 7) **TRICK OR TWEET** — **r.**: Fritz Freleng - **m.**: Milt Franklin - 8) **SNOW EXCUSE** — **r.**: Robert McKimson - **m.**: Bill Lava; 9) **RUSHING ROULETTE** — **r.**: Robert McKimson - **m.**: Bill Lava; 10) **A SQUEAK IN THE DEEP** — **r.**: Robert McKimson - **m.**: Walter Greene; 11) **WHO'S KITTEN WHO** (1951) — **r.**: Robert McKimson; 12) **SWING DING AMIGO** — **r.**: Robert McKimson - **m.**: Walter Greene; 13) **THE UNEXPECTED PEST** (1955) — **r.**: Robert McKimson; 14) **SUGAR AND SPIES** — **r.**: Robert McKimson - **m.**: Walter Greene - **o.**: U.S.A. - **d.**: Warner Bros.

SOLEIL DES VOYOUS, Le (Il più grande colpo del secolo) — **r.**: Jean Delannoy - **s.**: dal romanzo di J.M. Flynn « The Action Man » - **sc.**: J. Delannoy e Alphonse Boudard - **f.** (Franscope, Eastmancolor): Walter Wottitz - **m.**: Francis Lai - **scg.**: René Renoux - **mo.**: Henri Taverna, Vincenzo Tomassi - **int.**: Jean Gabin (Denis Farrand), Jean Topart (Henri), Robert Stack (Jim Beckley), Suzanne Flon (Marie Jeanne Farrand), Lucienne Bogaert (la vecchia), Walter Giller (Maurice Labrousse), Margaret Lee (Betty), Georges Lycan, Carlo Nell, Albert Michel, Mino Doro, Henri Coutet - **p.**: Les Films Copernic / Fida - **o.**: Francia-Italia, 1967 - **d.**: Fida (regionale).

SOVVERSIVI, I — **r.**: Paolo e Vittorio Taviani - **d.**: C.I.D.I.F. (regionale).

Vedere giudizio di Mario Verdone a pag. 19 e dati a pag. 26 del n. 1-2, gennaio-febbraio 1968 (Venezia '67).

STASERA MI BUTTO — **r.**: Ettore Fizzarotti - **s.**: Anacleto Fontini - **sc.**: Gianni Grimaldi - **f.** (Eastmancolor): Guglielmo Mancori - **scg.**: Antonio Angiuoni - **m.**: Gianfranco Reverberi - **mo.**: Daniele Alabiso - **int.**: Lola Falana (se stessa), Giancarlo Giannini (Carlo), Marisa Sannia (Marisa), Rocky Roberts (Rocky), Nino Taranto (il padre di Marisa), Caterina Boratto (la madre di Carlo), Franco Franchi e Ciccio Ingrassia (i due bagnini), Stelvio Rosi (Fabrizio), Renata Pacini (un'amica di Marisa), Cristina Sacchetti, Mirella Panfili, Giuseppe Porelli (il duca), Enrico Viarisio (il padre del duca), The Airedales - **p.**: Gilberto Carbone per la Seven film - **o.**: Italia, 1967 - **d.**: Titanus.

STIMULANTIA (Stimulantia) — **r.**: Hans Abramson, Jörn Donner, Lars Görling, Ingmar Bergman, Arne Arnbom, Hans Alfredson, Tage Danielsson, Gustaf Molander, Vilgot Sjöman.

Vedere recensione di Mario Verdone e dati in questo numero.

STRANIERO, Lo — r.: Luchino Visconti.

Vedere giudizio di Mario Verdone a pag. 17 e dati a pag. 25 del n. 1-2, gennaio-febbraio 1968 (Venezia '67).

SUZANNE SIMONIN, LA RELIGIEUSE DE DENIS DIDEROT (Suzanne Simonin la religiosa) — r.: Jacques Rivette - **d.:** Indief.

Vedere giudizio di G.B. Cavallaro a pag. 63 e dati a pag. 90 del n. 7-8, luglio-agosto 1966 (Cannes '66).

TANT QU'ON A LA SANTÈ (Quando c'è la salute) — r.: Pierre Etaix - **d.:** Italnoleggio Cinematografico.

Vedere giudizio di Guido Cincotti a pag. 96 e dati a pag. 103 del n. 7-8, luglio-agosto 1966 (San Sebastiano '66).

THROUGHLY MODERN MILLIE (Millie) — r.: George Roy Hill - **altri int.:** Jack Soo (Numero Uno), Pat Morita (Numero Due), Philip Ahn (Tea), Cavada Humphrey (Miss Flannery), Anthony Dexter (Juarez), Lou Nova (Cruncher), Michael St. Clair (barone Richter), Albert Carrier (Adrian), Victor Rogers (Gregory Huntley), Lisabeth Hush (Judith Tremaine), Herbie Faye (autista di taxi), Ann Dee (cantante), Benny Rubin (cameriere) - **o.:** U.S.A., 1967.

Vedere recensione di Ermanno Comuzio e altri dati a pag. 135 del n. 1-2, gennaio-febbraio 1968.

THUNDERBIRDS ARE GO (Thunderbirds - I cavalieri dello spazio) — r.: David Lane - **s. e sc.:** Gerry e Sylvia Anderson - **f.** (Techniscope, Technicolor): Paddy Seale - **m.:** Barry Gray - **scg.:** Grenville Nott - **r. effetti visivi:** Derek Meddings - **effetti visivi:** Shaun Whittacker-Cook - **supervisione scg.:** Bob Bell - **modellini:** Ray Brown - **c.:** Elizabeth Coleman - **mo.:** Len Walter - **p.:** Sylvia Anderson e John Read per l'A.P. Films - **o.:** Gran Bretagna, 1966 - **d.:** Dear-U.A. - Film di pupazzi animati.

TI HO SPOSATO PER ALLEGRIA — r.: Luciano Salce - **s.:** dal romanzo di Natalia Ginzburg - **sc.:** L. Salce, Sandro Continenza, N. Ginzburg - **adatt.:** S. Continenza - **f.** (Technicolor): Carlo Di Palma - **m.:** Piero Piccioni - **scg.:** Piero Poletto - **mo.:** Marcello Malvestiti - **int.:** Monica Vitti (Giuliana), Giorgio Albertazzi (Pietro), Maria Grazia Buccella (Vittoria), Rossella Como (Ginestra), Italia Marchesini (suocera di Giuliana), Michel Bardinet (l'inglese), Ivan Scratuglia (Manolo), Anna Saio (Topazia), Paola Corinti (ragazza alla festa) - **p.:** Mario Cecchi Gori per la Fair Film - **o.:** Italia, 1967 - **d.:** Titanus.

TOM E JERRY IN TOP-CAT — Programma composto da 11 cortometraggi in Technicolor di disegni animati: 1) **CASANOVA CAT (Il gatto Casanova)** (1950) - **r.:** William Hanna, Joseph Barbera; 2) **BEAR RAID WARDEN (L'orso dell'U.N.P.A.)** - **r.:** William Hanna, Joseph Barbera (1944); 3) **THE LITTLE MOLE (La piccola talpa con gli occhiali)** (1941); 4) **BAD DAY AT CAT ROCK (Tom e Jerry in cantiere)** - **r.:** Chuck Jones; 5) **OFFICER POOCH (Il cane poliziotto)** (1941); 6) **THE DUCK DOCTOR (Topolino dottore)** - **r.:** W. Hanna e J. Barbera (1951-52); 7) **JERRY-GO-ROUND (Tom e Jerry al circo equestre)** - **r.:** Abe Levitow; 8) **THE COUNTERFEIT CAT (Il gatto con la parrucca)** - **r.:** Tex Avery (1949); 9) **THE CAT'S OUCH! (Il gatto prepotente)** - **r.:** Chuck Jones (1956); 10) **THE BEAR THAT COULDN'T SLEEP (L'orso che soffriva d'insonnia)**; 11) **CAT ABOVE THE MOUSE BELOW (Figaro qua, figaro là)** - **r.:** Chuck Jones (1964) - **p.:** M.G.M. - **o.:** U.S.A. - **d.:** M.G.M.

TRÄFRACKEN (Relazioni proibite) — r.: Lars Magnus Lindgren - **s.:** dal romanzo di Jan Ekström - **sc.:** Lars Magnus Lindgren - **f.:** Tony Forsberg - **m.:** Bo Nilsson - **mo.:** Ingemar Ejve - **int.:** Gunnar Björnstrand (Wester), Catrin Westerlund, Margaretha Krook, Essy Personn, Allan Edwall, Heinz Hopf, Elsa Prawitz, Ulla Sjöblom, Ake Fridelll, Peter Lindgren, Gösta Prüzelius - **p.:** Film A.B. Flamingo - **o.:** Svezia, 1966 - **d.:** Dear-Fox.

TRIAL OF OSCAR WILDE, The (Il garofano verde) — r. e **sc.:** Ken Hughes - **s.:** dal romanzo « L'angelo sofisticato » di Montgomery Hyde - **f.** (Technirama, Technicolor): Ted Moore - **m.:** Ron Goodwin - **scg.:** Ken Adam, Bill Constable - **mo.:** Geoffrey Foot - **int.:** Peter Finch (Oscar Wilde), John Fraser (Lord Alfred Douglas), Yvonne Mitchell (Constance), Lionel Jeffries (marchese di Queensberry), Nigel Patrick (sir Edward Clarke), James Mason (Carson), Emrys Jones (Robbie Ross), Maxine Audley (Ada Leverson), James Booth (Wood), Paul Rogers (Frank Harris), Lloyd Lamble (Charles Humphries), Sonia Dresdel (Lady Wilde), Ian Fleming (Arthur), Laurence Naismith (principe del Wales), Naomi Chance (Lily Langtry), Michael Goodliffe (Charles Gill), Liam Gaffney (Willie Wilde), Gladys Henson (padrona di casa), Cecily Paget-Bowman (Lady Queensberry), Meredith Edwards (banditore), Anthony Newlands, Robert Perceval, William Kendall, Ronald Cardew, Derek Aylward, Campbell Singer, Victor Brooks, Alfred Burke, A.J. Brown, Charles Carson, David Ensor, Edward Evans, Howard Lang John Welsh - **p.:** Harold Huth per la Warwick-Viceroy - **o.:** Gran Bretagna, 1960 - **d.:** regionale.

TROPPO PER VIVERE, POCO PER MORIRE — r.: Michele Lupo - **s.:** Alessandro Continenza - **sc.:** Ernesto Gastaldi, Paolo Levi, Fabio Carpi - **f.** (Technicolor, Techniscope): Franco Villa, Stelvio Massi - **m.:** Francesco De Masi - **scg.:** Nedo Azzini, Pier Vittorio Marchi - **mo.:** Antonietta Zita - **int.:** Claudio Brook (Robert), Daniela Bianchi (Arabella), Sidney Chaplin (Chandler), Nazzareno Zamperla (Flash), Paolo Gozlino (Gordon Smash), Tina Marquand (Dolly), Jess Hahn (Boris), Yves Vincent (Felton), Stefania Careddu (Katia), Anthony Dawson (dott. Ivens), Andrea Bosic (un diplomatico), Jacques Herlin (un ricettatore), Giorgio Wang (Chang), Harriet White Medin, Raymond Bussierès, Juma Gonzales, Claudio Biava - **p.:** Edmondo Amati per la Fida / Les Films Copernic - **o.:** Italia-Francia, 1967 - **d.:** Fida (regionale).

TWO FOR THE ROAD (Due per la strada) — r.: Stanley Donen - **s.** e **sc.:** Frederic Raphael - **f.** (Panavision, De Luxe Color): Christopher Challis - **f. 2ª unità:** Austin Dempster - **r. riprese aeree:** Guy Tabary - **m.:** Henry Mancini - **scg.:** Willy Holt - **mo.:** Richard Marden, Madeleine Gug - **e.s.:** Gilbert Manzon - **int.:** Audrey Hepburn (Joanna Wallace), Albert Finney (Mark Wallace), Eleanor Bron (Cathy Manchester), William Daniels (Howard Manchester), Claude Dauphin (Maurice Dalbret), Nadia Gray (Françoise Dalbret), Georges Descrières (David), Gabrielle Middleton (Ruth Manchester), Jacqueline Bisset (Jackie), Judy Cornwell (Pat), Irene Hilda (Yvonne de Florac), Dominique Joos (Sylvia), Kathy Chelimsky (Caroline), Carol Van Dyke (Michelle), Karyn Balm (Simone), Mario Verdon (Palamos), Roger Dann (Gilbert, conte de Florac), Libby Morris (signora americana), Yves Barsacq (ispettore di polizia), Hélène Tossy (madame Solange), Jean François Lalet (ufficiale del battello), Albert Michel (ufficiale di dogana), Joanna Jones, Patricia Viterbo, Olga George Picot, Sofia Torkelli, Clarissa Hillel (amiche di Joanna) - **p.:** Stanley Donen e Jimmy Ware per la Stanley Donen Productions - **o.:** Gran Bretagna, 1966 - **d.:** Dear Fox.

UGLY DACHSHUND, The (4 bassotti per un danese) — r.: Norman

Tokar - **s.**: dal libro di G.B. Stern - **sc.**: Albert Aley - **f.** (Technicolor): Edward Colman - **m.**: George Bruns - **scg.**: Carroll Clark, Marvin Aubrey Davis - **e.s.**: Eustace Lycett - **mo.**: Robert Stafford - **int.**: Dean Jones (Mark Garrison), Suzanne Pleshette (Fran Garrison), Charlie Ruggles (dott. Pruitt), Kelly Thordsen (Carmody), Parley Baer (Mel Chadwick), Robert Kino (signor Toyama), Mako (Kenji), Charles Lane (giudice) - **p.**: Walt Disney e Winston Hibler per la Walt Disney Prod. - **o.**: U.S.A., 1965 - **d.**: Rank.

UOMO, L'ORGOGLIO, LA VENDETTA, L' — **r.**: Luigi Bazzoni - **s.**: dal romanzo « Carmen » di Prosper Merimée - **sc.**: Bazzoni e Suso Cecchi D'Amico - **f.** (Techniscope, Technicolor): Camillo Bazzoni - **m.**: Carlo Rustichelli - **scg.**: Saverio D'Eugenio - **c.**: Renato Beer - **mo.**: Roberto Perpignani - **int.**: Franco Nero (José), Tina Aumont (Carmen), Klaus Kinski (Garcia), Franco Ressel (il tenente), Lee Burton [Guido Lollobrigida], Alberto Dell'Acqua, Marcella Valeri, Maria Mizar, Mara Carisi, Anna De Padova, Karl Schoenböck - **p.**: Luigi Rovere per la Regal Film-Fono Roma / Constantin Film - **o.**: Italia-Germania Occ., 1967 - **d.**: Rank Film.

VADO... L'AMMAZZO E TORNO — **r.**: Enzo G. Castellari - **s.**: Romolo Guerrieri, Sauro Scavolini - **sc.**: Tito Carpi, Giovanni Simonelli, Enzo G. Castellari - **f.** (Techniscope, Technicolor): Giovanni Bergamini - **m.**: Francesco De Masi - **scg.**: Alberto Boccianti - **mo.**: Tatiana Casini - **c.**: Maria Baronj - **int.**: George Hilton (lo straniero), Gilbert Roland (Monetero), Edd Byrnes (Clayton), Kareen O'Hara [Stefania Careddu] (Marisol), Pedro Sanchez [Ignazio Spalla] (Pajondo), Gerard Herter (Beckman), Ivano Staccioli (il capitano), Marco Mariani (il sergente), José Torres, Valentino Macchi, Adriana Giuffré, Rick Pier, Roberto Valadier - **p.**: Edmondo Amati per la Fida Cinemat. - **o.**: Italia, 1967 - **d.**: regionale.

28 MINUTI PER 3 MILIONI DI DOLLARI — **r.**, s. e **sc.**: Maurizio Pradeaux - **f.** (Techniscope, Technicolor): Oberdan Trojani - **m.**: Piero Umiliani - **mo.**: Eugenio Alabiso - **int.**: Richard Harrison (Jacques), Claudio Biava (André), Franca Polesello (Véronique), Ferruccio Viotti, Marino Carpano, Roberto Tonelli, Conny Carol, Corrado Monteforte, Erna Scheurer, Iva Zanicchi - **p.**: Magic Films - o.: Italia, 1967 - **d.**: Indipendenti regionali.

VIETNAM, GUERRA SENZA FRONTE — **r.**, s., sc. e **comm.**: Alessandro Perrone - **f.** (Eastmancolor): Vittorugo Contino, Aristide Massaccesi - **m.**: Carlo Savina - **mo.**: Franco Arcalli - **voce**: Gigi Proietti - **p.**: Dino De Laurentiis Cinematografica - **o.**: Italia, 1967 - **d.**: Medusa (regionale).

VINGT-CINQUIÈME HEURE, La (La 25ª ora) — **r.**: Henri Verneuil - dal romanzo di C. Virgil Gheorghiu - **sc.**: Henri Verneuil, François Boyer, Wolf Mankowitz - **d. ital.**: Antonio Guerra - **f.** (Metrocolor): Andreas Winding - **m.**: Georges Delerue - **scg.**: Robert Clavel - **c.**: Rosine Delamare - **mo.**: Françoise Bonnot e Colette Lisztwan - **int.**: Anthony Quinn (Johann Moritz), Virna Lisi (Suzanna), Liam Redmond (Padre Koruga), Serge Reggiani (Trajan Koruga), Gregoire Aslan (Nicolai Dobresco), Henia Suchar (Nora), Dala Milozevic (signora Koruga), Meier Tzelincker (dott. Abramovici), Marcel Dalio (Strül), Victor Startic (Hurtig), Jan Werich (comandante Costantin), Harold Goldblatt (Isaac Nagy), Michael Redgrave (un avvocato), Alexander Knox (Pubblico Ministero), David Summer (Ghitza Jon), Stoian Degermie (Marcou), Françoise Rosay (la vecchia signora), Jean Desailly, Rada Djuricin, Albert Rémy, Raoul Del-

fosse - **p.:** Carlo Ponti per la C.C. Champion / Les Films Concordia - **o.:** Francia-Italia, 1967 - **d.:** M.G.M.

VIVRE POUR VIVRE (Vivere per vivere) — **r.:** Claude Lelouch - **s. e sc.:** Claude Lelouch e Pierre Uyttherhoeven - **f.** (Eastmancolor): Patrice Pouget - **scg.:** Robert Luchaire - **m.:** Francis Lai - **mo.:** Claude Barrois - **int.:** Yves Montand (Robert Coster), Annie Girardot (Catherine, sua moglie), Candice Bergen (Candice), Irene Tunc (Mireille), Anouk Ferjac (Jacqueline), Jacques Portet, Uta Taeger, Jean Collomb, Amidou, Yves Gabrielli, Louis Lyonnet - p.: Alexandre Mnouchkine e Georges Danciger per Les Films Ariane - Les Productions les Artistes Associés / Vides Cinematografica - **o.:** Francia-Italia, 1967 - **d.:** Dear-United Artists.

Vedere giudizio di Fernaldo Di Giammatteo a pag. 23 (in nota) del n. 6, giugno 1967.

VOJNA I MIR [prima parte] (Natascia) — **r.:** Serghei Bondarčuk - **m.:** Viaceslav Ovcinnikov - **scg.:** Mikhail Bogdanov - **c.:** Mikhail Cikovani - **mo.:** Tatiana Liciaciova - **altri int.:** Viktor Statnitsin, Kira Ivanova Golovko, Oleg Tabakov, Irina Gubanova, Anatoli Ktorov, Vassili Lanovoi, Oleg Efremev, Nikolai Trofimov - **o.:** URSS, 1965 - **d.:** Italnoleggio Cinematografico (regionale).

Vedere giudizio di Aldo Scagnetti a pag. 108 (Mosca) e altri dati a pag. 40 (Venezia) del n. 10-11, ottobre-novembre 1965.

VOLEUR, Le (Il ladro di Parigi) — **r.:** Louis Malle.

Vedere giudizio di Leonardo Autera a pag. 175 e dati a pag. 183 del n. 7-8-9, luglio-agosto-settembre 1967 (Mosca '67).

WAR WAGON, The (Carovana di fuoco) — **r.:** Burt Kennedy - **r. 2ª unità:** Cliff Lyons - **f.** (Panavision, Technicolor) - **scg.:** Alfred Sweeney - **c.:** Oscar Rodriguez - **altri int.:** Bruce Cabot (Pierce), Valora Noland (Kate), Gene Evans (Hoag), Bruce Dern (Hammond), Terry Wilson (sceriffo Strike), Joanna Barnes (Lola), Don Collier (Shack), Sheb Wooley (Snyder), Ann McCrea (Felicia), Emilio Fernandez (Calita), Frank McGrath (Bartender), Chuck Roberson (Brown), Red Morgan (Early), Hal Needham (Hite), Marco Antonio («Cavallo Selvaggio»), Perla Walter (Rosita) - **o.:** U.S.A., 1967.

Vedere giudizio di Tullio Kezich a pag. 127 e altri dati a pag. 132 del del n. 1-2, gennaio-febbraio 1968.

WAY WEST, The (La via del West) — **r.:** Andrew V. McLaglen - **superv. sc.:** John Franco - **c.:** Norma Koch - **e.s.:** Danny Hays - **altri int.:** Jack Elam (il predicatore Weatherby), Anne Barton (signora Moynihan), Roy Barcroft (Masters), Eve McVeagh (sua moglie), Paul Lukather (Turley), Peggy Stewart (sua moglie), Stefan Arngrim (figlio di Tadlock), Hal Lynch (Henry il maggiore), Timothy Scoot (Henry il mediano), John Mitchum (Henry il minore), Roy Glenn (Saunders), Patrick Knowles (col. Grant), Nick Cravat (Calvelli), Clarke Gordon (Caleb Greenwood), Ken Murray (Hank), Michael Lane (capo dei Sioux), Gary Morris (Paw-Kee-Mah), Eddie Little Sky e Michael Keep (guerrieri Sioux), Paul Wexler (barbiere), Mitchell Schollars (ragazzo indiano), Jack Coffer, Everett Creach, Jim Burk, Gary McLarty - **o.:** U.S.A., 1967.

Vedere breve giudizio di Tullio Kezich a pag. 127 e altri dati a pag. 132 n. 1-2, gennaio-febbraio 1968.

WOMAN TIMES SEVEN (Sette volte donna) — **r.:** Vittorio De Sica - **s. e sc.:** Cesare Zavattini - **f.** (Pathécolor): Christian Matras - **m.:**

Riz Ortolani - **scg.**: Bernard Evein - **mo.**: Teddy Darvas, Victoria Spiri-Mercanton - episodio: **Neve: int.**: Shirley MacLaine (la bionda), Anita Ekberg (la brunetta), Michael Caine (il giovane uomo) - episodio **I suicidi: int.**: Shirley MacLaine (Marie), Alan Arkin (Fred) - episodio **Due contro uno: int.** Shirley MacLaine (Cle), Vittorio Gassman (Cenci), Clinton Greyn (MacCormick) - episodio **Il corteo funebre: int.**: Shirley MacLaine (Paulette), Peter Sellers (Jean), Elspeth March (Annette) - episodio **Amateur Night: int.**: Shirley MacLaine (Michèle), Rossano Brazzi (Georges), Catherine Samie (Jeanine), Judith Magre (la trentenne), Laurence Badie (la smilza) Zamie Campan, Robert Duranton - episodio **Una sera all'opera - int.**: Shirley MacLaine (Eve), Patrick Wymark (Henri), Adrienne Corri - episodio **La super Simone - int.**: Shirley MacLaine (Edith), Alex Barker (Rik), Robert Morley (dott. Xavier), Elsa Martinelli, Jessie Robbins - **p.**: Arthur Cohn per la Embassy Pict. - **o.**: U.S.A., 1967 - **d.**: Dear-Fox.

YOU ONLY LIVE TWICE (Agente 007: si vive solo due volte) — **r.**: Lewis Gilbert - **r. 2ª unità**: Peter Hunt - **r. sequenze d'azione**: Bob Simmons - **s.**: dal romanzo di Ian Fleming - **sc.**: Roald Dahl - **aggiunte al soggetto**: Harry Bloom - **f.** (Panavision, Technicolor): Freddie Young - **f. 2ª unità**: Bob Tuke - **f. aeree**: John Jordan - **f. sottomarine**: Lamar Boren - **m.**: John Barry - **scg.**: Ken Adam e Harry Pottle - **e.s.**: John Stears - **mo.**: Peter Hunt - **int.**: Sean Connery (James Bond), Akiko Wakabayashi (Aki), Tetsuro Tamba (Tiger Tanaka), Mie Hama (Kissy Suzuki), Teru Shimada (Osato), Lois Maxwell (Miss Moneypenny), Karin Dor (Helga Brandt), Desmond Llewelyn («Q»), Bernard Lee («M»), Charles Gray (Henderson), Tsai Chin (ragazza cinese), Donald Pleasence (Blofeld), Alexander Knox (presidente Stati Uniti), Robert Hutton (presidente dell'Aide), Burt Kwouk (Spectre 3), Michael Chow (Spectre 4), William Sylvester - **p.**: Harry Saltzman, Albert R. Broccoli per la Eon-Danjaq - **o.**: Gran Bretagna, 1967 - **d.**: Dear-U.A.

Riedizioni

GUNS OF NAVARONE, The (I cannoni di Navarone) — **r.**: Lee Thompson - **d.**: Columbia-Ceiad.

Vedere dati a pag. 106 del n. 11-12 del novembre-dicembre 1961.

MARCELINO, PAN Y VINO (Marcellino, pan y vino già: **Marcellino, pane e vino)** — **r.**: Ladislao Vajda - **s.**: dal libro di José Maria Sanchez Silva **sc.**: L. Vajda, José Maria Sanchez Silva - **f.**: Enrique Guerner - **m.**: Pablo Sorozabal e figlio - **scg.**: Antonio Simont - **mo.**: Julio Peña - **int.**: Pablito Calvo, Rafael Rivellas, Isabel De Pomes, José Nieto, Fernando Rey, Antonio Vico, Juan Calvo, Juam José Menendez, José M. Rodriguez, Carlotta Bilbao, Rafael Cortes, Josefina Serratosa, Mariano Azaña, José Marca Davo, Rafael Calvo de Morales, Adriano Dominguez, Joaquin Roa, Antonio Ferrandis, Rosita Valero, Carmen Carbonell, José Prada, Angel Fernandez, Ema Sedeño, Joaquin Vidriales, Francisco Nuño, Francisco Bernal Jimenez, Adolfo Lopez, Julio F. Alyman, Antonio Aullon, Rufino Ingles-Garcia, Tina Vidal, Francisco Arenzana, Manuel Atalaya - **p.**: Chamartin-Falco Film - **o.**: Spagna, 1955 - **d.**: Euro.

RASSEGNA DI STUDI CINEMATOGRAFICI E TELEVISIVI

ANNO XXIX

marzo - aprile 1968 - N. 3-4

EDIZIONI DI BIANCO E NERO - ROMA
CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

L. 1000